spex

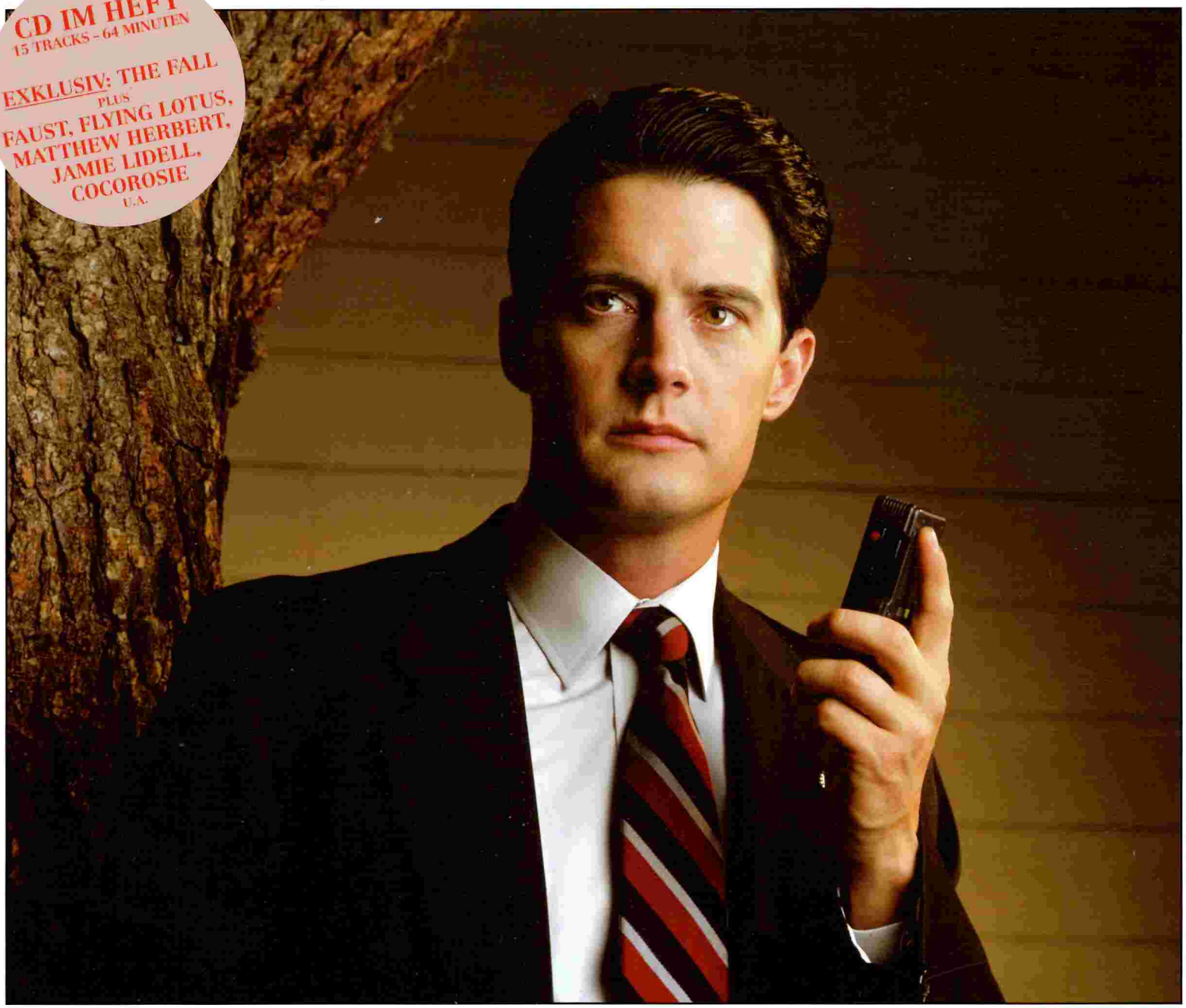
MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

4 199151 605502 03

#326 MAI/JUNI 2010
5,50 EUR
Österreich 6,30 EUR BeNeLux 6,50 EUR
Italien/Spanien 7,45 EUR Schweiz 11,00 SFR
Postvertriebsstück Gebühr bezahlt G6952

CD IM HEFT
15 TRACKS - 64 MINUTEN

EXKLUSIV: THE FALL
PLUS
FAUST, FLYING LOTUS, MATTHEW HERBERT, JAMIE LIDELL, COCOROSIE
U.A.



DAS GESETZ DER SERIE

TV-SPECIAL: 20 JAHRE TWIN PEAKS UND DIE FOLGEN

PIERRE CARDIN . LCD SOUNDSYSTEM . UFFIE . FLYING LOTUS
ERYKAH BADU . WERNER HERZOG . CIBELLE . MARK E. SMITH

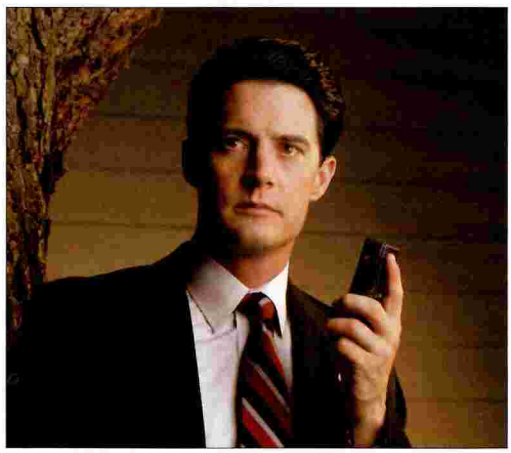
carhartt®

WWW.CARHARTT-STREETWEAR.COM

© Carhartt inc. U.S.A. © carhartt and carhartt logo are registered trademarks of Carhartt Inc., Dearborn, MI 48121, U.S.A.

INHALT

Spex #326 Mai / Juni 2010



KYLE MACLACHLAN *Szenenfoto aus »Twin Peaks«*

NEUE MUSIK

010 **JJ** *Text: Elias Kreuzmair*

012 **MARCEL DETTMANN** *Text: Tim Caspar Boehme*

014 **UFFIE** *Text: Sebastian Hammelehle*

018 **ARCHIE BRONSON OUTFIT** *Text: Silke Janovsky*

012 **CIBELLE** *Text: Detlef Diederichsen*

024 **HANS UNSTERN** *Text: Thomas Hübener*

028 **TORO Y MOI** *Text: Dominikus Müller*

030 **JENNY WILSON** *Text: Wibke Wetzker*

032 **SPEX-VORSPIEL: LCD SOUNDSYSTEM** *Interview: Jan Kedves*

036 **SPEX-GESPRÄCH: MARK E. SMITH** *Interview: Max Dax*

DIE GROSSEN GESCHICHTEN

040 **SPECIAL: NEW EARTH HIPHOP**
Text: Jonathan Fischer

Die Zukunft des Hiphop liegt in der Spiritualität, sagt Erykah Badu. Stimmt, sagt Flying Lotus, aber wir dürfen den Freejazz nicht vergessen! Special appearances by: Jay Electronica und Georgia Ann Muldrow

048 **TITEL: DAS GESETZ DER SERIE**
Texte von: Ralf Krämer, Gerhard Maier, Barbara Schweizerhof, Georg Seeßlen, Wibke Wetzker

20 Jahre »Twin Peaks«, ein Interview mit David Lynch, fünf neue TV-Serien aus den USA, drei Interviews mit deutschen Serien-Experten, drei Serien aus Nahost, plus: die sechste und letzte Staffel von »Lost«

070 **MODE: PARIS, MON AMOUR**
Fotos: Christoph Voy

080 **MODE-INTERVIEW: PIERRE CARDIN**
Interview: Jan Kedves

Keiner betrieb das Lizenzgeschäft so exzessiv wie der heute 87-jährige Erfinder der Prêt-à-porter. Ein Gespräch über Mode-Milliarden, Futurismus, Toilettenpapier und die Befreiung der modernen Frau

»»»

spex *LIVE*

LIVE

ROBYN
HIGH PLACES
VILLAGERS / ELEKTRO GUZZI

DJ-SETS

AEROPLANE / TREVOR JACKSON
ANNIE / EFDEMIN / MARCEL DETTMANN
DARKSTAR / DANIEL MILLER / ND_BAUMECKER
BANKHEAD & KNIGHT / PADDY O'NEILL / MAX DAX / JAN KEDVES

BERGHAIN BERLIN 12.05.2010

TICKETS: WWW.SPEXLIVE.DE

MODE

088 **ALEXANDER McQUEEN (1969 - 2010)**
Statt eines Nachrufs: Philipp Ekardt über Alexander McQueens letzte vollendete Kollektion

KUNST

090 **MICHAEL SCHMIDT**
Kito Nedo über die Signifikanz deutscher Nicht-Orte in den Fotografien des Kreuzbergers

098 **GENESIS BREYER P-ORRIDGE**
Ein Gespräch über das Prinzip Cut-up am Körper und in der Kunst mit Max Dax und Jan Kedves

LITERATUR

102 **FERDINAND KRIWET**
Sven Beckstette über einen Mixed-Media-Pionier der Reflexion massenmedialer Phänomene

108 **HARALD FRICKE / HELMUT SALZINGER**
Zukunft des Popjournalismus revisited: Thomas Hübener über zwei Generationen von Kritikern

FILM

112 **WERNER HERZOG**
Esther Buss freut sich über die DVD-Veröffentlichung der Dokumentarfilme des »Fitzcarraldo«-Regisseurs

118 **VINCENZO NATALI: »SPLICE«**
Harald Peters rezensiert den neuen Horrorfilm des Regisseurs von »Cube«

120 **WES ANDERSON: »DER FANTASTISCHE MR. FOX«**
Tomasso Schultze über die Puppenfilmadaption des Regisseurs von »Darjeeling Limited«

123 **BILDSCHIRMLEUCHTEN**
Wichtige Neuerscheinungen auf DVD mit Ralf Krämer

124 **BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN**
Robert Defcon über Fassbinders wiederentdecktes Science-Fiction-Epos »Welt am Draht«

126 **WICHTIGE MUSIKVIDEOS**
Tim Stüttgen über Selbsthass und Bulimie am Beispiel des neuen Videos von Xiu Xiu

POP BRIEFING

128 **DISKUSSIONEN**
Die dritte Folge des neuen, mehrstimmigen Spex-Plattenkritikformats, u. a. mit Caribou (Platte der Ausgabe), Mulatu Astatke, Autechre, Bonnie »Prince« Billy, Johnny Cash, Christy & Emily, CocoRosie, Efdemin, FM Einheit/Irmler, The Fall, Faust Süd, Pascal Fuhlbrügge, Goldfrapp, Ellie Goulding, Matthew Herbert, High Places, Sharon Jones & The Dap-Kings, Kate Nash, Sade, Rufus Wainwright

LIVE

150 **NACHBERICHTE**
Die Diskurs-Operette »Deichkind in Müll« in Hamburg; Doctorella in Berlin; Marc Almond in Berlin

156 **SPEX PRÄSENTIERT(E)**
Levi's Colors of Noise Clubtour, Donaufestival 2010, Moers Festival, Electronic Beats Festival sowie Tourneen von u. a. Gil Scott-Heron, Kristof Schreuf, Caribou, Vashti Bunyan, Uffie, The Irrepressibles. Nachberichte zum Dial-Allnighter im Berghain und zum Internationalen Musikerinnenfestival Berlin

158 **REAKTIONEN**

160 **ABO + PRÄMIEN**

162 **VOR 19 JAHREN**
Clara Drechsler ätzt über den »Twin Peaks«-Kult

008 **IMPRESSUM**

EDITORIAL

Das nachgekochte Plattencover von Massive Attacks »Collected«, Foto: Anne Waak

Liebe Leserinnen und Leser,

sie zu finden ist gar nicht schwer. Einfach ins Internet gehen, ›Facebook‹ in die Tasten hacken, nach ›Spex Redaktion‹ suchen, ›Fan werden‹ anklicken, ›Likes this‹ gleich hinterher, und schon steht man in der virtuellen Spex-Kantine, in der jeden Tag etwas anderes auf den Tisch kommt. Neulich zum Beispiel kochten wir das »Collected«-Schallplattencover von Massive Attack nach: französische Artischocken. (Rezept: Salzwasser zum Kochen bringen, Artischocken rein, nach zwanzig Minuten Artischocken wieder raus.) Das ist der Rede wert, weil wir seit der Punktlandung der Journalismusstudentin und neuen Autorin Anne Waak in der Spex-Redaktion (vgl. MitarbeiterInnen der Ausgabe, S. 9) jedes Mittagsmahl, das die Küche verlässt, fotografieren und kommentiert von Walter W. Wacht durch Facebook und Twitter blasen – eine spätere Buchveröffentlichung nicht ausgeschlossen. Und das ist auch der Rede wert, weil beim gemeinsamen Essen das Gespräch nicht selten auf die Regelmäßigkeit zufälliger Querverweise kommt, die verlässlich die Spex-Heftinhalte miteinander verlinken.

Denn darüber kann man stundenlang diskutieren: Wie kommt es, dass Themen in der Luft hängen, man sie gewissermaßen nur noch pflücken muss? Oberflächlich betrachtet ist das 20-jährige Jubiläum von »Twin Peaks« der Anlass, um unser großes, von Wibke Wetzker konzipiertes TV-Serien-Special (ab S. 48) mit David Lynchs legendärem Prototyp der Meta-Serie zu eröffnen. Unter der Oberfläche aber geht es zur Sache. Denn was früher der Roman und danach das Popalbum war (oder noch immer ist?), scheint inzwischen für viele die TV-Serie zu sein: das popkulturelle Masterformat. Änderungen der Rezeptionsgewohnheiten, das ist ein Thema, das uns in Spex – meist in Bezug auf Popmusik – schon seit längerem beschäftigt. Dazu erkannte der Dichter und Künstler Ferdinand Kriwet (ab S. 102) schon im Jahr 1968: »Kunst ist Information. Damit eine Information zustande kommt, bedarf sie eines Informationsträgers. (...) In der Konkurrenzsituation zu den Massenmedien hat die Literatur nur dann eine Chance, wenn sie deren Eigentümlichkeiten produktiv verwendet, wenn sie spezielle Texte oder Kompositionen für das Fernsehen, für den Film, für die Schallplatte, für das Buch, für das Theater entwirft.« In dieser Spex-Ausgabe zeigt sich dann auch gleich am Beispiel »Twin Peaks«, wie das geht mit den unendlichen Fortschreibungen in anderen Formaten: Das Heft beginnt mit einem Kurzporträt des schwedischen Popduos JJ, deren Musik wie ein Echo der »Twin Peaks«-Filmmusik von Angelo Badalamenti klingt (S. 10). Und auch, dass der Dial-Künstler Isolée einen neuen Track »Black Lodge« nennt, nach der mystisch-extradimensionalen Hütte im Ghostwood Forest (vgl. Gerd Jansons »Direct Cuts«-Kolumne auf S. 146), unterstreicht letztlich, dass jede Generation ihre eigenen, neuen ›Folgen‹ zur großen Serie beisteuert.

»Jede Kritik hat ihre Zeit, auch die Popkritik«, schreibt Thomas Hübener (ab S. 108) über die beiden Autoren Helmut Salzinger und Harald Fricke, von denen vor kurzem zwei Reader mit herausragenden Texten zur Popkultur erschienen sind. Salzinger schrieb in den Sechzigern und Siebzigern, Fricke in den neunziger und nuller Jahren. Mittlerweile leben wir in den Zehnern: Mit dem Spex Pop Briefing (ab S. 128) versuchen wir seit drei Heften, eine neue, in unsere Zeit passende Form für die Popkritik zu etablieren. Mit jeder Ausgabe entdecken die beteiligten Autoren mehr Begeisterung an der Diskussion, sie scheuen sich nicht, kritisch und scharf zu formulieren. Wir freuen uns darüber, dass uns von Leserseite großes Lob sowie konstruktive Verbesserungsvorschläge erreichen, kurz: dass unsere Neuformatierung der alten Tante Schallplattenrezension auf so viel Interesse stößt.

Überhaupt findet Musik nicht im luftleeren Raum statt, sondern ist, auch und gerade in Zeiten von Facebook und iPad, Teil unserer aller Leben. Im Mai und Juni lädt die Redaktion wieder ein zu Spex-Live-Festivals, einmal im Berghain, Berlin, und einmal im Kölner Gloria im Rahmen der c/o Pop. In Berlin freuen wir uns am 12. Mai auf Künstler wie Robyn und High Places sowie auf DJ-Sets von u. a. Aeroplane, Efdemin, Annie und dem Mute-Gründer Daniel Miller. In Köln werden am 25. Juni Robin, Caribou (vgl. Platte der Ausgabe, S. 129) und Bonaparte auf der Bühne stehen. Der Vorverkauf läuft, wir empfehlen frühzeitiges Sichern von Karten. Kurzporträts aller Künstler und Informationen zum Online-Ticketing finden sich auf der eigens zu diesem Zweck eingerichteten Website spexlive.de.

Max Dax

Levi's®

LEVI'S® COLORS OF NOISE TOUR

SEBASTIAN (ED BANGER REC.)

FRENCH HORN REBELLION LIVE

JACKSON (WARP REC.)

6.5. ZÜRICH (HIVE)
7.5. WIEN (PRATERSAUNA)
8.5. HAMBURG (DOCKS)
13.5. BERLIN (DICE CLUB)
14.5. MÜNCHEN
(ERSTE LIGA @ HAUS DER KUNST/P1)

TICKET VORVERKAUF AUF RED-TAB.COM

FACEBOOK.COM/REDTABCOM

piranha spex Groove www.groove.de SSC SSC GROUP GMBH

MITARBEITER DER AUSGABE

Jonathan Fischer

Jonathan Fischer wurde 1964 in München als Pfarrerssohn geboren, lebte acht Jahre mit seiner Familie in Südtanzania und hörte mit 15 zum ersten Mal John Lee Hooker im Radio. Daraufhin kaufte er seine erste Blues-Platte und plünderte nach und nach das Soul-Regal bei Karstadt. Später flog er auf gut Glück nach New Orleans und führte erste Interviews u.a. mit Ernie K-Doe, Dr. John und Allen Toussaint. Nach einem Bibelkreis mit Al Green gab er sein Pädagogikstudium auf und begann stattdessen Geschichten zu sammeln. Die erscheinen seitdem in SZ, FAZ und Die Zeit. Fischer kompilierte für das Label Trikont die Reihe »Radical Black Music« und veranstaltet Soul Allnighter. Seine Freizeit verbringt er mit Vorliebe im Boxring. In dieser Spex schreibt er über Flying Lotus, Erykah Badu und Jay Electronica.

Gerhard Maier

Gerhard Maier wuchs ab Ende der Siebziger im Münchener Stadtteil Ramersdorf auf, einem Vorort der so viel Urbanität atmet wie Butte, Montana. Frühe Erstkontakte mit Comics, Italo-Western, Computerspielen und Science Fiction steckten die Eckpunkte einer Entwicklung hin zum Geek ab, ein Studium der amerikanischen Kulturgeschichte war zu diesem Zeitpunkt bereits unumgänglich. Ein Beitritt zur schreibenden Zunft wäre jedoch beinahe gescheitert, nachdem mehrere Professoren ihm vehement vom Versuch abrieten, seinen Lebensunterhalt als Textarbeiter zu verdienen. Als Argument führten sie einen Mangel an Talent an. Mittlerweile ist Schreiben Maiers Hauptbeschäftigung, chronischer Schlafentzug seine Superkraft und der bevorstehende Kollaps bei Erreichen des globalen Ölfördermaximums seine Paranoia du jour.

Heiko Prigge

Heiko Prigge findet, seiner Vita fehlt der Humor. Ihren Ursprung hat diese 1970 in Hamburg. Dort studierte Prigge Deutsch und Sport auf Lehramt. Bei seiner Fachausbildung zum Fußballlehrer verletzte er sich schwer am linken Knie, der damalige HSV-Arzt bescheinigte ihm daraufhin die Sportinvalidität. Später entpuppte sich der Befund als Fehldiagnose. Während eines Praktikums als Kameraassistent entdeckte Prigge seine Liebe zur Fotografie und gelangte über Paris, Kapstadt und Miami nach London, wo er seit 1997 lebt. Dort nahm er schließlich auch die Kamera selber in die Hand, als Portrait- und Modefotograf. Das Cover der ersten Patrick-Wolf-Platte stammt übrigens genauso von Prigge wie die Bilder von Archie Bronson Outfit und James Murphy, dem Kopf des LDC-Soundsystem, in dieser Spex.

Anne Waak

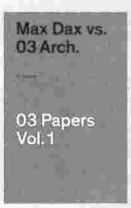
Anne Waak wird 1982 in Dresden, dem ›Tal der Ahnungslosen‹, geboren. Ihre erste einschneidende Begegnung mit der Kraft der Popmusik erfolgt nach dem Mauerfall: Das Video zu Michael Jacksons »Black or White«. Nach Erreichen der Volljährigkeit: Berlin. Dort, in Paris und Tel Aviv: Studium der Musik- und Literaturwissenschaft. Schreibt nebenbei für die taz und De:Bug. Erkennt nach diversen Umwegen und kurz vor der Kapitulation, dass Journalismus vorerst doch der beste ihr zu Verfügung stehende Weg zur Weltbewältigung ist. Arbeitet am besten mit unterirdischem Blutzuckerspiegel. Erleidet am fünften Tag ihres Spex-Praktikums unter bis heute nicht gänzlich geklärten Umständen mittelschwere Abschürfungen im Gesicht. Beschäftigt sich in diese Ausgabe zum Beispiel mit dem Pop Briefing.

NEUES VON UNSEREN AUTOREN

Bettina Allamoda

»Catwalk to History – A Source Book«
(Revolver Publishing bei VVV)

Die erste Monographie von Bettina Allamoda enthält neben Beiträgen u.a. von C. Basrawi und einem Gespräch mit J. Rebentisch einen Text von Jan Kedves über den privilegierten Zugang der Mode zum ›Anderen‹. Ausstellung: »Nogo, the Exorcist revisited«, 1.5. - 19.6., Galerie September, Berlin.



Max Dax vs. 03 Arch. Ein Gespräch.

(03 Architekten GmbH)

Mit der Serie »03 Papers« sucht das Münchner Büro »03 Architekten« nach Auswegen aus der selbstreferenziellen städtebaulichen Fachdiskussion. Für die erste Ausgabe sprach der Spex-Chefarchitekt Max Dax mit Karin Schmid, Andreas Garkisch und Michael Wimmer. Das Thema: Sehnsuchtsort Großstadt.

Andreas Reihse

»Diverse«

Unter den aktuellen Produktionen des Spex-Autoren Andreas Reihse befinden sich der Soundtrack zu »Andreas Gursky: Long Shot Close Up (2010)«, ein Dokumentarfilm von Jan Schmidt-Garre (pars media) sowie mit seiner Band Kreidler die 12"-Maxi »Impressions d'Afrique« (Italic / Kompakt) – und auf YouTube gibt es ein neues Video zum BadFrench-Stück »Paris Numerique«.

Tim Stüttgen (Hg.)

»PostPornPolitics«
(b_books)

»Queer_Feminist Perspective on the Politics of Porn Performances and Sex_Work as Cultural Produktion«, so der Untertitel dieses Readers. Spex-Autor Tim Stüttgen versammelt hier Beiträge seines Volksbühnen-Symposiums aus dem Jahr 2006 zum »Post Porn«-Begriff u.a. von Bruce LaBruce, Terre Thaemlitz und Annie Sprinkle.

IMPRESSUM

VERLAG
piranha media GmbH, Sandstr. 3, 80335 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher (Anschrift: siehe Verlag)

VERLAGSLEITUNG
Petra Lengnick (petra.lengnick@piranha-media.de)
Matthias Brestrich, stv. (matthias.brestrich@piranha-media.de)

REDAKTION
Spex, Köpenicker Str. 178 / 179, 10997 Berlin
vorname.nachname@spex.de
www.spex.de

CHEFREDAKTION *(verantwortlich)*
Max Dax

CHEF VOM DIENST
Martin Hossbach

REDAKTION
Print: Jan Kedves (Textchef), Wibke Wetzker
Online: Walter Wacht
Redaktionspraktikantin: Anne Waak
Mode: Christoph Voy
Ressortleiter Mode: Jörg Sauer

ART DIRECTION
Mario Koell

LAYOUT & GESTALTUNG
Patrick Klose, Mario Koell

LEKTORAT
Ralf Chudoba

AUTORINNEN UND AUTOREN DIESER AUSGABE
Sven Beckstette, Tim Caspar Boehme, Christoph Braun, Lina Brion, Esther Buss, Robert Defcon, Detlef Diederichsen, Lukas Dubro, Philipp Ekardt, Jonathan Fischer, Sebastian Hammelehle, Thomas Hübener, Silke Janovsky, Gunnar Klack, Holger Klein, Ralf Krämer, Elias Kreuzmair, Nina Lacher, Aram Lintzel, Michael Lutz, Gerhard Maier, Dominikus Müller, Kito Nedo, Joachim Ody, Harald Peters, Oskar Piegsa, Andreas Reihse, Thomas Schultze, Barbara Schweizerhof, Georg Seeßlen, Tim Stüttgen, Stephan Szillus, Christoph Twickel, Anne Waak

FOTOGRAFINNEN UND FOTOGRAFEN DIESER AUSGABE
Marc Baptiste, Malin Bernalt, Mark Berry, Yves Borgwardt, Nikolaus Brade, Felix Broede, François Guillot, Tobias Hoffmann, Kai Jünemann, Norman Konrad, Roland Owsnitzki, Tanja Pippi, Jenni Porkka, Heiko Prigge, Timothy Saccenti, Doro Tuch, Eva Tuerbl, Christoph Voy

ANZEIGEN
Jörg Sauer (Gesamtanzeigenleitung, Anschrift: siehe Verlag)
Tel: +49-089-30 77 42-11, Fax: +49-089-30 77 42-33

Martin Hossbach (Anzeigenvermarktung Kultur; Heft-CD; Spex Live) Tel: +49-030-44 31 20-14

Thorsten Herte (Event)
thorsten.herte@piranha-media.de

Julia Reisewitz (Leitung Anzeigendisposition, Anschrift: siehe Verlag) Tel: +49-089-30 77 42-35

MARKETING & SALES
Martin Grüter (Leitung, verantwortlich) Tel: +49-0221-579 78-01
martin.grueter@piranha-media.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Joint Forces Media GmbH,
Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin, Tel: +49-030-69 59 72 30, Fax: +49-030-69 59 72 40, abo@jfmedia.de

DRUCK
Dierichs Druck+Media GmbH & Co. KG,
Frankfurter Str. 168, 34121 Kassel

VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften Vertrieb GmbH, Breslauerstr. 5, 85386 Eching, Tel: +49-089-319 06-0, Fax: +49-089-319 06-13

© 2010 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.
Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr. Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 30,- / Ausland EURO 42,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 60,- / Ausland EURO 84,-, jeweils inkl. Porto und MwSt. Anzeigenschluss SPEX 07+08/2010: 25.05.2010, EVT: 18.06.2010. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2010.

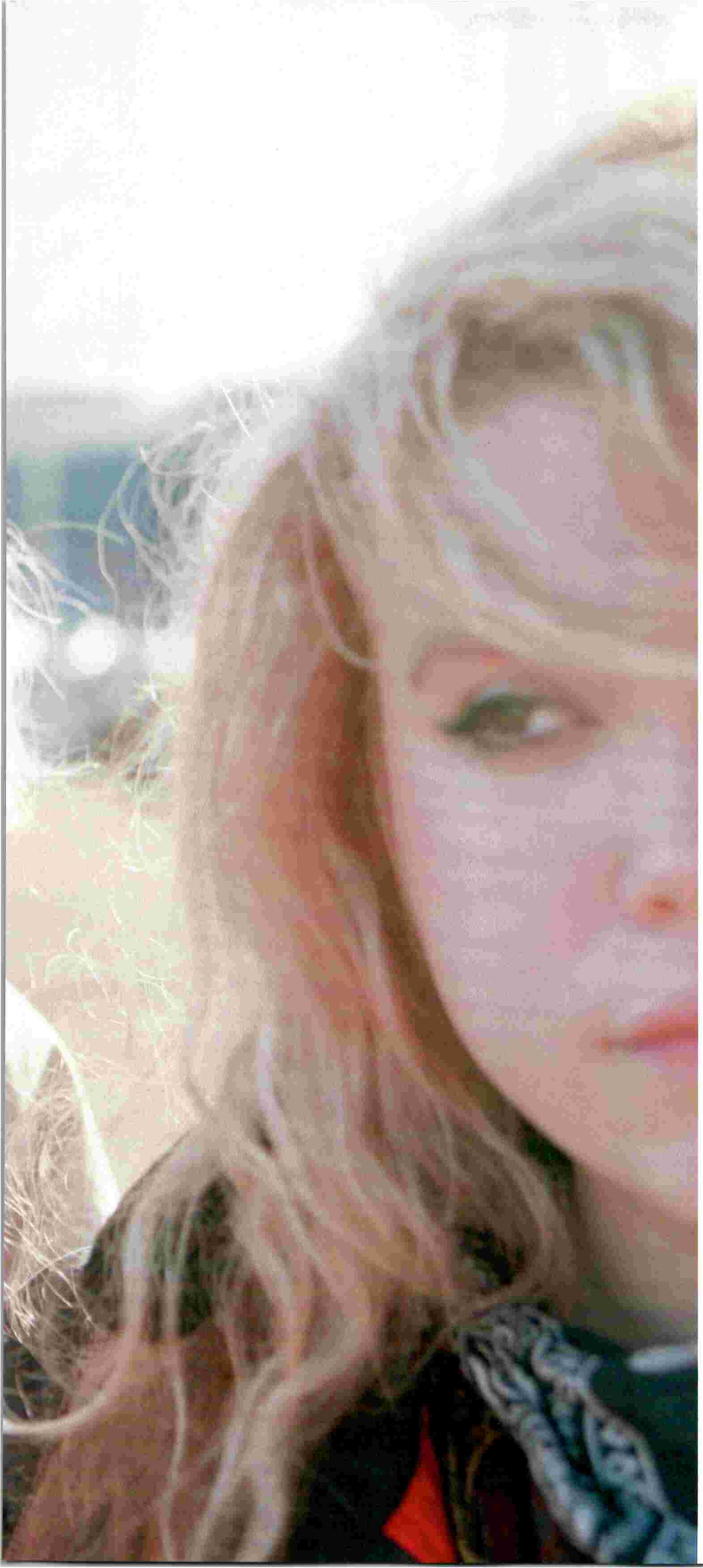
c/o pop

FESTIVAL & CONVENTION
23–28 JUNE 2010 COLOGNE
WWW.C-O-POP.DE

BOOKA SHADE
THE GO!TEAM
BUGGE WESSELTOFT & HENRIK SCHWARZ
SHANTEL & BUCOVINA ORKESTAR
DIE STERNE
JA, PANIK
UFFIE
BUSYP.
DJ HELL
M.A.N.D.Y.
TIEFSCHWARZ
KLEE
TOROCOCOROT
POSTWAR YEARS
BEAT! BEAT! BEAT!
GUI BORATTO
MATIAS AGUAYO & BAND
CARIBOU
AUFGANG
BONAPARTE
SCHLACHTHOFBRONX
JAMAICA
CRYSTAL FIGHTERS
EDUK
AND MANY MORE

TICKETS: WWW.KOELNTICKET.DE
& WWW.C-O-POP.DE

Bit a bit more exciting
1LIVE
spex
GROOVE
EUROPÄISCHE UNION
Investition in unsere Zukunft
Europäischer Fonds
für regionale Entwicklung
Ministerium für
Wirtschaft, Mittelstand
und Energie des Landes
Nordrhein-Westfalen
NRW
Stadt Köln

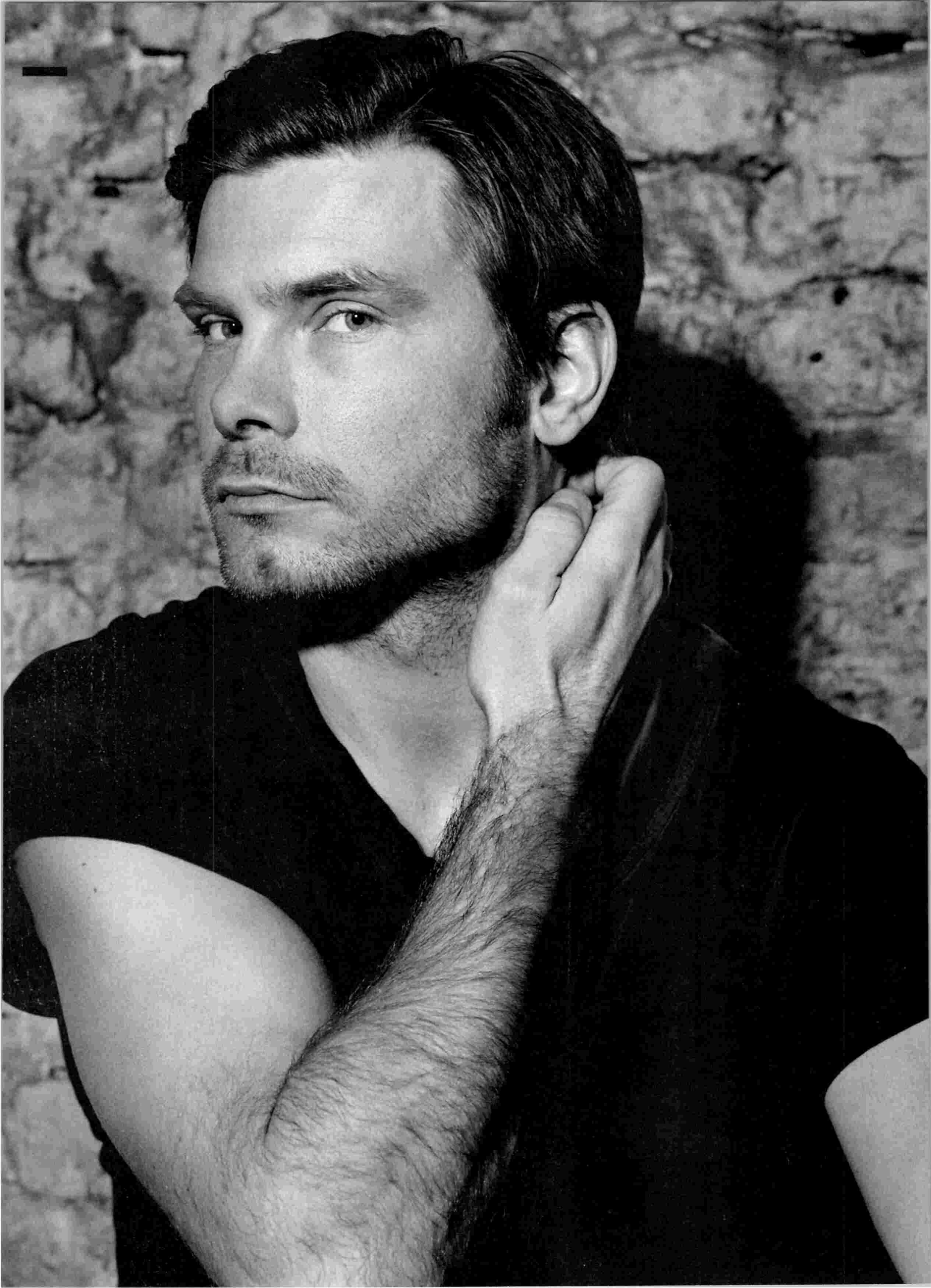


JJ
EINE SELTSAME SPANNUNG

TEXT: ELIAS KREUZMAIR **FOTO:** MALIN BERNALT

JJ sind vom ewigen Heilsversprechen des Pop zutiefst überzeugt: »Pop ist alles, was man liebt, auf einmal.« Zum Beispiel ein Butterflymesser, ein schwarzer Labrador oder brennende Fackeln. Oder Rauch, der anmutig aus dem Mund geblasen wird, oder Tränen aus Blut, die der einzige Farbtupfer im sonst so kühlen Schwarzweiß des Videos zur JJ-Single »Let Go« sind. Eine seltsame Spannung durchzieht die Ästhetik, der sich das schwedische Duo, bestehend aus Elin Kastlander und Joakim Benon, bedient: Es gibt da das Reine und Helle – wie der Engelsflügel, der das Cover ihres neuen Albums »JJ N° 3« ziert – und das Verstörende, das Messer und die Blutstropfen, die sich über weißen Grund verteilen. In Kombination mit ihren Dream-Pop-Songs weckt das Reminiszenzen an David Lynchs »Twin Peaks«: Kastlander gibt die schwedische Reinkarnation von Julee Cruise, und Benon mit zartem Ambient-Trommeln und einer einfachen Melodie – wahlweise auf Gitarre oder Klavier – den Lynch-Hauskomponisten Badalamenti. Die schmachtenden Geigen und das Synthie-Windgeflüster hätte jener auch nicht süßer hinbekommen. Der musikalische Horizont von JJ geht jedoch weit über das hinaus, was vor zwanzig Jahren war – ›alles‹, was sie lieben, ist viel mehr. In »My Life«, das »JJ N° 3« eröffnet, vereint Kastlander mit Unschuldsstimme Textzeilen aus dem gleichnamigen Song von The Game und Lil' Wayne mit solchen aus A.T.C.s Eurodance-Klassiker »Around the World«. Überhaupt scheint Lil' Waynes Auto-Tune-Pop JJ sehr zu faszinieren: Nicht nur, dass die beiden in »My Way« auch noch dessen Strophe aus Trinas »Don't Trip« integrieren, es gibt sogar ein JJ-Cover seines Hits »Lollipop«, nur dass er bei ihnen »Ecstasy« heißt. So ist es nicht verwunderlich, dass ihre Verehrung für den Rapper keine Grenzen kennt: »Lil' Wayne ist überlebensgroß, er ist nicht von dieser Welt.« Wie sie gerade auf diese Kombination aus Gangsta-Attitüde und Dream-Pop-Sound kommen? »Einfach so.« Pop ist eben alles, was man liebt – am besten auf einmal.

JJ *»JJ N° 3«*
(Secretly Canadian / Cargo) 12.03.10

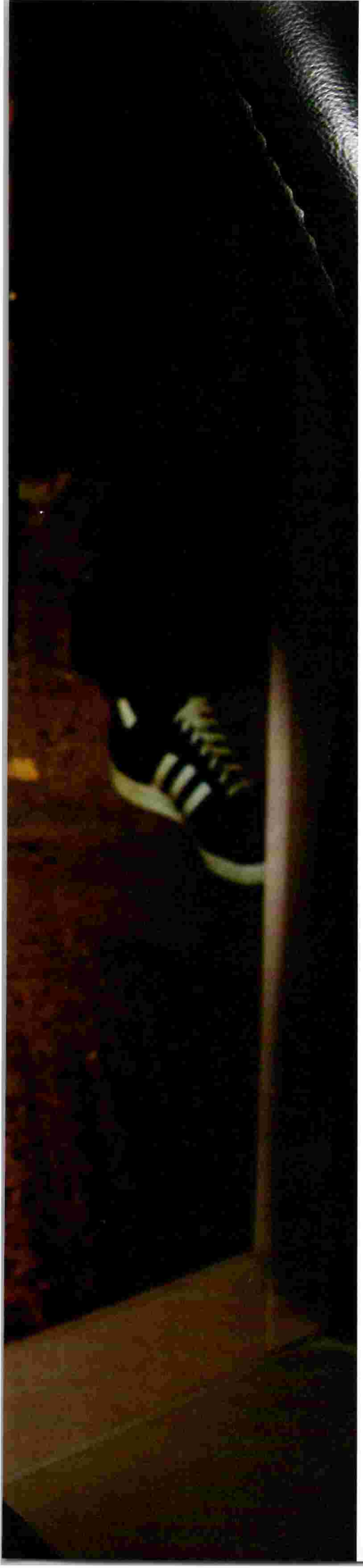


MARCEL DETTMANN
FÜNF, SECHS MINUTEN OHNE KOMPROMISS

TEXT: TIM CASPAR BOEHME **FOTO:** FELIX BROEDE

Eine entwaffnendere Antwort als die des DJs und Produzenten Marcel Dettmann auf die Frage nach dem Reiznamen der vergangenen Wochen ist kaum denkbar: »Hegemann? Du meinst Dimitri, den Betreiber des Tresors?« Helene, die »Kleine mit dem Buch« kennt er nur aus den Nachrichten. Die Feuilleton-Wellen um seinen Stammclub Berghain sind an ihm zwar nicht völlig vorübergegangen, aber so richtig viel Aufmerksamkeit wollte er ihnen auch nicht schenken. Ansonsten hat er wichtigere Dinge im Kopf. Musikmachen zum Beispiel. Sein Debütalbum »Dettmann« kommt genau zur richtigen Zeit, um zu verhindern, dass sich irgendein Blödsinnsdiskurs am Ende das Berghain einverleibt. Schließlich verkörpert der Resident-DJ gemeinsam mit Ben Klock nichts weniger als die Summe dessen, wofür das Berghain steht. Und das ist vor allen Exzessfantasien immer noch die Musik. Rauh, roh und reduziert geht es in seinem Techno-Entwurf zu, am liebsten mag er es, »etwas kompromisslos einfach mal fünf, sechs Minuten am Stück durchzuziehen«. Zu viele Vorgaben möchte er in seinen Tracks nicht machen, »um Platz zu lassen für den Hörer, damit sich jeder etwas dazu denken kann. Es ist wie ein guter Film, in dem nicht so viel gequatscht wird.« Die Kunst des Weglassens hat Dettmann, der im brandenburgischen Fürstenwalde aufwuchs und schon im Berghain-Vorgänger Ostgut auflegte, konsequent perfektioniert, ganz gleich, ob er seine Mantras durch Funktion-One-Anlagen schickt oder für den Kopfhörer produziert. Statt einem unbarmherzig schroffe Klänge um die Ohren zu hauen wie auf seinen Maxis, steuert er auf seinem Album sanftere Töne an, und bei aller Reinheit seiner Vision von Techno gestattet sich der erklärte Fan des Labels Hyperdub auch schon mal eine Dubstep-Anleihe. Von Anfang bis Ende regiert Strenge – sogar beim Titel »Dettmann«, der in seiner Schlichtheit als Ausdruck von Authentizität gemeint ist.

Marcel Dettmann *»Dettmann«*
(Ostgut Ton / Kompakt) 26.04.10



UFFIE
DAS IST NICHT FAIR

Uffie ist der Hype von vor drei Jahren, ihr Konzept ist längst von der kalifornischen Landpomeranze Ke$ha kopiert und in die Charts überführt worden. Zu spät für Uffies Debütalbum ist es aber nicht – denn auf ihm packt sie ihre Geringschätzung für amerikanische Mainstreamkultur in großartige Texte.

TEXT: SEBASTIAN HAMMELEHLE **FOTOS:** NORMAN KONRAD

Uffie ist mittlerweile 22 und hat noch immer einen beachtlichen Lebenslauf vorzuweisen: Aufgewachsen in Hongkong und Florida, geht sie mit 16 Jahren nach Paris. 2007 erscheint ihre erste Maxi, 2008 heiratet sie, 2009 wird ihre Tochter geboren, 2010 nun kommt ihr Debütalbum »Sex Dreams and Denim Jeans« auf den Markt. »Das mit der Hochzeit stimmt nur halb«, meint sie, »die war nicht rechtskräftig«. Warum? »Wir hatten auf den Bahamas geheiratet.«

Uffies damaliger Mann – mittlerweile leben die beiden getrennt – war André Saraiva, der bekannteste Graffitikünstler von Paris. Das englische Magazin i-D veröffentlichte ein Bild des Paars: Darauf zu sehen ist er mit dem kaum verhohlenen Besitzerstolz eines Mannes, der sich über ein gutes Rennpferd zu freuen scheint – seine Frau steht neben ihm, sie ist nackt, ihr Rücken verziert mit einem Graffiti ihres Gatten. Picasso und seine Musen dürften vor hundert Jahren kaum anders posiert haben.

»Ja, ich habe verrückte Fotoshootings mitgemacht«, sagt Uffie. Halbnackt, auf dem Bett, in der Wanne, auf dem Kaminsims, in Highheels, in Unterwäsche – zwar unterscheiden sich die Bilder auf der Inszenierungsebene kaum von denen, mit denen sich gegenwärtig andere weibliche Popstars verstärkt sexualisiert präsentieren, doch gewinnt man bei Uffie, bürgerlich Anna Catherine Hartley, anders als bei Lady GaGa oder Rihanna den Eindruck vollkommener spielerischer Arglosigkeit. »Ich war 18, da war ich mir nicht wirklich bewusst darüber, was ich tue«, bestätigt sie. »Wahrscheinlich würde ich derartige Fotos heute nicht noch mal machen. Ich habe mir damals keine Gedanken gemacht über die Konsequenzen. Wenn man dann aber sogar vom Nachbarn darauf angesprochen wird…«

Ihr Album heißt trotzdem »Sex Dreams and Denim Jeans«. »Das ist eine Songzeile von mir. Ich mochte sie. Sex ist einfach da, es ist normal, nichts Schockierendes, keine große Sache.« Eine derartige Unbekümmertheit scheint nicht ganz untypisch zu sein für Uffie. In ihr Dasein als Popstar ist sie wohlmöglich eher hineingerutscht – nichts in ihrer ganzen Karriere wirkt angestrengt. »Sie fing an aufzutreten, weil Feadz sie dazu gedrängt hat«, behauptet Pedro Winter, einst der Manager von Daft Punk und heute Chef des Pariser Electro-Labels Ed Banger, bei dem Uffie ebenso unter Vertrag steht wie ihr musikalischer Partner Feadz und die Produzenten Mr. Oizo, Sebastian und Justice. »Es war nicht ihre eigene Entscheidung, aber jetzt ist sie richtig dabei«, meint Winter. »›Pop the Glock‹ allerdings ist damals eher zufällig entstanden.«

»Pop the Glock« war neben »Ready to Uff« der Titel, der Uffie 2007 nicht nur bekannt, sondern zu einem sicheren Tipp für zumindest eine Saison andauernden Pop-Weltruhm machte. Die Uffie-Legende besagte damals, sie habe, frisch nach Paris gezogen, von ihrem Vater, dem aus England stammenden reichen Direktor eines Jeans-Labels, eine Party zum 16. Geburtstag spendiert bekommen und dafür DJ Feadz engagiert. Uffie schränkt die Geschichte heute ein: »Es war nicht mein Geburtstag, ich plante nur eine Party im Rex Club.« Der allerdings ist einer der etabliertesten Clubs der französischen Hauptstadt.

»Pop the Glock« ist auch auf dem Album »Sex Dreams…« zu hören. Es klingt in seiner

Mischung aus mit Auto-Tune verfremdetem Rap, Hiphop-Intro und dem mit gehörigem Ennui vorgetragenen Refrain noch immer beeindruckend lässig – und erinnert doch daran, dass Uffie eigentlich der Hype von vor drei Jahren ist. Das lässt sie selbst natürlich kalt. Und doch gibt es mittlerweile einen Weltstar, der seine Nummer-eins-Hits nicht zuletzt den Mitteln von Uffie verdankt – es ist Ke$ha. Wie Uffie setzt sie auf das Image des höchst sexualisierten amerikanischen Partygirls, wie bei Uffie spielen steile Auto-Tune-Effekte bei ihr eine große Rolle, dazu kommt hochgekratzte Clubmusik, die sich der Möglichkeiten Club-fremder Genres wohl bewusst ist. »Ich habe von ihr gehört«, entgegnet Uffie gutgelaunt auf die augenscheinlichen Ähnlichkeiten angesprochen, jedoch: »Ich will kein großes Drama daraus machen. Es gibt Ähnlichkeiten, sicher, aber ich werde nicht behaupten, dass Ke$ha mich kopiert.«

Auch Pedro Winter gibt sich ostentativ gelassen: »Ke$has Produzenten waren eben smarter als ich, ich wollte sagen: Sie waren schneller als ich. Wenn wir mit dem Album nur die Hälfte von dem verkaufen, was Ke$ha verkauft hat, bin ich glücklich.« Dann erzählt er noch, dass sich Dr. Luke, der Executive Producer von Ke$ha, zuvor bei ihm beworben habe, um Uffie zu produzieren. »Aber wir wollten das lieber hausintern, in der Familie regeln.« So sind es die Ed-Banger-Leute Feadz, Sebastian und Mr. Oizo, die für »Sex Dreams and Denim Jeans« die Musik produziert haben und zudem Mirwais, der einem breiteren Pop-Publikum noch bekannt ist als Produzent von »Music«, der letzten guten Madonna-Platte. Von ihm stammt auf »Sex Dreams…« unter anderem das grandiose »Illusion of Love«, eine aus irrlichternd sich übereinander schiebenden Technoflächen und Streichquartetten bestehende, so melancholische wie hypnotische Plastikromanze, die ihren Reiz nicht zuletzt aus den Gast-Raps von Matt Safer zieht, dem Ex-Bassisten von The Rapture.

Trotz gewisser ästhetischer Schnittmengen bestehen sehr grundsätzliche Unterschiede zwischen Uffie und Ke$ha: Während die urban wirkende Uffie ihre generelle Geringschätzung amerikanischer Mainstreamkultur deutlich ausspricht, gibt die 23-jährige Ke$ha das Landei in Leopardenleggins, das zwar über die Stränge schlägt und ihr Mundhygieneprogramm auch mal ganz unkompliziert mit der im Hit »Tik Tok« erwähnten »Bottle of Jack« durchzuführen bereit ist. Letztlich aber ist Ke$has Musik getragen von nur vordergründig die Konventionen in Frage stellenden, zutiefst Dorfdisco-tauglichen Gassenhauern im Stil Katy Perrys. So ist es vor allem Jack Daniels, der Uffie mit Ke$ha verbindet – oder zumindest verbunden hat: »Mit Feadz habe ich die ersten drei Jahre nur Bourbon getrunken«, erzählt Uffie, »mittlerweile trinke ich Champagner!« Was sonst hätte man von einer in Paris lebenden jungen Mutter erwartet?

»I'M A ROCK STAR AND I PARTY LIKE ONE / IN FACT I PARTIED LIKE A ROCK STAR BEFORE BEING ONE«

Das Partyleben allerdings bildet das Rückgrat der Erzählung auf »Sex Dreams and Denim Jeans«. Zwar gibt Uffie in der herrlichen, von Mr. Oizo produzierten und in ihrem federnden Rhythmus einem gepimpten Citroën DS gleichkommenden Old-School-Krawallnummer »MCs Can Kiss« selbstkritisch zu bedenken: »I'm an entertainer, not a lyricist« – doch in Wahrheit ist es wohl genau andersherum: Uffies Live-Auftritte genießen, anders als die Sets des sie begleitenden DJs Feadz, nicht den allerbesten Ruf. Ihre Texte hingegen sind von schlichter Großartigkeit. Anders als die Musik schreibt sie sie selbst und pfeift dabei auf unnötige V-Effekte: Wenn Uffie »ich« sagt, dann meint sie auch sich ganz persönlich und nicht irgendein nebulöses lyrisches Ich: »Das ist total autobiografisch.«

»I never claimed to be an artist, I can't even sing«, bekennt sie also in »Our Song«, an anderer Stelle heißt es: »I'm the least working girl in the show business« und »If I get popular, I know that ain't fair«. »Ich habe drei EPs gemacht und drei Welttourneen. Andere nehmen zehn Alben auf – und nichts passiert«, sagt sie. »Clothes come free, drugs come free«, beschreibt sie in »Difficult« die Annehmlichkeiten des Lebens im Clubmusik-Jetset, noch heute staunt sie über den lobenswerten Service, den die Abgesandten von Ed Banger in aller Welt genießen: »Selbst in Brasilien ist das Erste, was man gefragt wird, wenn man aus dem Flieger steigt: ›Was braucht ihr?‹« Dementsprechend fällt ihr Resümee in dem Nonsens-betitelten Stück »Neuneu« aus: »I'm a rock star and I party like one / In fact I partied like a rock star before being one«. Uffie lacht über ihren eigenen Songtext und meint schließlich: »Ja, das stimmt.« Es ist genau dieser so übermütig wie beiläufig betriebene Lebensgenuss, der sie natürlich zum idealen Aushängeschild von Ed Banger gemacht hat. »Wenn mich jemand fragen würde, ob ich Hedonist bin, würde ich antworten: Ja, das bin ich«, sagt auch Labelchef Pedro Winter.

Seine Firma hat den von Big Beat in den Neunzigern eingeschlagenen Weg in den Nullerjahren konsequent verfolgt, nur mit anderen Sounds: Dance Music für Leute, die auch Rock schätzen. Winter mag Metallica. Uffie nicht: Sie hört lieber Chet Baker und Nina Simone. Das klingt schon beinahe deep – und tatsächlich kann man den Vorwurf der allzu Party-seligen Tumbheit, mit dem Ed Banger immer wieder konfrontiert wird, Uffie nicht machen. Ihre Platte ist von schlauem lyrischen Understatement, bewundernswert unprätentiös und voller Selbstironie: »Ich mache mich über die Sachen lustig. Ich finde, das ist besser so.«

Uffie *»Sex Dreams and Denim Jeans«*
(Ed Banger / Warner) 04.06.10

SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT

UWE LAUSEN
ENDE SCHÖN ALLES SCHÖN
4. MÄRZ – 13. JUNI 2010

EINE AUSSTELLUNG DER SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT IN KOOPERATION MIT DEM MUSEUM VILLA STUCK, MÜNCHEN UND DER SAMMLUNG HARALD FALCKENBERG, HAMBURG | MEDIENPARTNER Frankfurter Rundschau | konkret | journal | KULTURPARTNER hr

SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT RÖMERBERG 60311 FRANKFURT AM MAIN WWW.SCHIRN.DE WELCOME@SCHIRN.DE DIENSTAG, FREITAG–SONNTAG 10–19 UHR, MITTWOCH UND DONNERSTAG 10–22 UHR

ARCHIE BRONSON OUTFIT

TEXT: SILKE JANOVSKY **FOTOS:** HEIKO PRIGGE

Auf ihrem dritten Album betritt das Archie Bronson Outfit tatsächlich musikalisches Neuland: Bluesrock und Loops amalgamieren hier wild und exzessiv, und doch klingt es zu keinem Zeitpunkt nach Crossover.

Eine kurze Sturmwarnung, dann herrscht Ausnahmezustand. Sirenengleich hallt ein scharfes Fuzz-Riff durch die Stille, bevor der gewaltige Bass die Gitarre vor sich herzutreiben beginnt. Im mächtigen Sound des Eröffnungsstücks »Magnetic Warrior« zeigt sich mit aller Wucht, welche Kräfte sich auf »Coconut«, dem neuen Album von Archie Bronson Outfit vereinen. Wie verschieden temperierte Luftschichten schieben sich hier Blues-Krautrock und Garage-Dancepunk ineinander, laden sich die Stücke elektrisch auf wie die schwül-fiebrige Luft vor einem Gewitter.

So ähnlich kann man sich auch die Zusammenarbeit des Londoner Trios mit Tim Goldsworthy, Mitbesitzer des DFA-Labels, vorstellen. Der schob schon für LCD Soundsystem oder Hercules And Love Affair die Regler. »Unser Ziel war es, einen Sound zu kreieren, der Altes und Neues miteinander verbindet«, sagt Mark Cleveland, Schlagzeuger und Songwriter bei Archie Bronson Outfit. »Außerdem wollten wir die Augen nicht länger vor der Tatsache verschließen, dass es Computer gibt.« Den Musikern schwebte ein elektronisch aufgemotztes Garage-Album mit breiterem Sound vor – Loop-Spezialist Goldsworthy hingegen wollte die kantigen Songideen der Band ausnahmslos auf Tanzbarkeit trimmen. Ein Konflikt mit ungemein kreativem Potenzial, wie sich zeigen sollte.

Als die drei vollbärtigen Engländer, die in der Grafschaft Wiltshire aufwuchsen, Mitte letzten Jahres ins Studio gingen, zerlegten sie ihre Songs in einzelne Fragmente, sortierten diese um und fügten sie neu zusammen. Während das vor vier Jahren hochgelobte Album »Derdang Derdang« noch ein stilistisch kohärentes war, musste für »Coconut« jedes Lied – ob Rock oder Indie-Disco – einzeln verhandelt werden. Gitarre, Bass und Schlagzeug bekamen mehr Raum und durften anschwellen, der mal klagende, mal warnende Gesang von Sam Windett, genannt »The Cardinal«, wurde zurückgenommen und wie ein Instrument in den Sound gebettet. Goldsworthy vermengte das Handgemachte mit allerhand verstörenden Sound-Effekten. Bisweilen glaubt man deshalb nicht bloß, es wirkten hier weit mehr als nur drei Musiker an ihren Instrumenten, sondern gleich verschiedene Bands: Auf das beatgetriebene Tanzstück »Hoola« folgt die schwer psychedelische Rocknummer »Wild Strawberries«, und gegen Ende der Platte wirkt die Folk-Blues-Ballade »Hunt You Down« geradezu besänftigend. Wie es eben klingt, wenn man um jeden Ton, jeden Takt, jedes Lied kämpfen muss.

Auch wenn das Laute und Kraftvolle dieses Albums nicht zu überhören ist, die Komplexität von »Coconut« erschließt sich nicht unmittelbar. »Kein einfaches Album«, bestätigt Mark Cleveland und erklärt es lautmalerisch: »Crack« – wie das Krachen einer Kokosnuss. Das rechtfertigt vielleicht noch nicht den platten Symbolismus des Albumtitels und schon gar nicht das illuster plakative Artwork. Doch wer schon mal eine Kokosnuss geknackt hat, weiß um die Mühe, die es macht, die Schale zu zerschlagen, um an das Labsal der Frucht zu gelangen. Will heißen: Beim Hören von »Coconut« muss man seinem Affen schon Zucker geben. Man sollte es machen wie in Asien, dort werden Kokosnüsse mit Hilfe dressierter Makaken geerntet. Die Affen drehen die Nuss so lange um ihre eigene Achse, bis sie vom Baum fällt.

Archie Bronson Outfit *»Coconut«*
(Domino / Indigo) 23.03.10

Frau,
circa 1.000 Spatenstiche
vor Vollendung
des Gartenteichs.
Wie viel Wahnsinn
steckt in Dir?
HORNBACH
Es gibt immer was zu tun.

CIBELLE
ODER DU NIMMST EIN RAUMSCHIFF NACH SONSTWO

Die brasilianische Sängerin Cibelle Cavalli Bastos zog vor sieben Jahren aus dem Betonmoloch São Paulo in die East Londoner Brick Lane – auch um die Erinnerung an den tragischen Tod ihres guten Freunds und Produzenten Suba, der kurz zuvor in seinem Musikstudio bei lebendigem Leib verbrannt war, hinter sich zu lassen. In Europa angekommen, erfand sich das einstige Model neu: Sie scharte junge Musiker um sich, musizierte, filmte und produzierte in London drei Alben. Für ihre neueste Platte »Las Vênus Resort Palace Hotel« schlüpfte sie in die Rolle der fiktiven Sängerin Sonja Khalecallon, die in der Hotelbar am Ende des Universums jede Nacht ihr Publikum unterhält.

TEXT: DETLEF DIEDERICHSEN **FOTOS:** YVES BORGWARDT

Kinder, der Weltuntergang ist gar nicht so schlimm. Besser gesagt: Er wird uns nicht mehr tangieren, denn die Erde wird zu diesem Zeitpunkt längst bedeutungslos sein. »Ich stelle mir vor, dass es in Zukunft bei Planeten das gleiche Phänomen der Gentrifizierung geben wird, wie wir es heute in jeder Großstadt auf der Erde erleben«, erzählt Cibelle Cavalli Bastos, die sich als Musikerin Cibelle nennt und wie eine Prinzessinnen-Fantasie aus einem Underground-Drogencomic aussieht – mit orange gefärbtem Pony, der ihr fast ungeschminktes Gesicht umrahmt. »Die globale Katastrophe wird erst stattfinden, wenn alle coolen Leute die Erde schon lange in Richtung Pluto verlassen haben. Da ist es ohnehin viel cooler.«

Zurückgeblieben auf der Erde: eine heterogene Szene aus Gestrandeten, Depressiven, Glücksrittern und Geschäftemachern, die alle genau wissen, dass es den Bach runtergeht, aber noch ein bisschen Spaß haben wollen. Besucher aus allen Ecken der Galaxie kommen, sie wollen die Erde noch einmal besichtigen, bevor es zu spät ist. Und das dürfte bald der Fall sein, denn eigentlich ist von ihr nur noch ein größerer Gesteinsbrocken übrig, bewachsen von einem Dschungel, in dem es sich vor allem mutierte Affen gutgehen lassen. Inmitten dieser Szenerie findet sich ein letzter Rest menschlicher Zivilisation, quasi die Summe all dessen, wozu es die Erdenbürger über die Jahrtausende so gebracht haben: Nein, wir befinden uns nicht auf »Plastic Beach«, dem neuen Album der Gorillaz, sondern im »Las Vênus Resort Palace Hotel«, der »pleasure zone to end all pleasure zones«.

Womit wir also mitten drin wären in der Fiktion des dritten Albums von Cibelle, der hochtalentierten Sängerin aus São Paulo, über die man sich seit mittlerweile fast einem Jahrzehnt fragt, ob sie nun eigentlich eine Konzeptkünstlerin mit Schwerpunkt Multimedia ist, eine Neo-Tropicalista, eine Erneuerin urbaner Musik aus südlicher Perspektive – oder schlicht ein Hippie? Zunächst wohl Letzteres, zumindest wenn sie auf ihrem neuen Album mit bunten Haaren und Fummeln in die Rolle der Entertainerin Sonja Khalecallon schlüpft und mit deren Band, den ebenfalls frei erfundenen Los Stroboscopious Luminous, allabendlich im Las Vênus auftritt. Die Musik, die hier, in dieser letzten Bar der Welt, für das postnukleare Cyber-Publikum geboten wird, bereitet musikalische Reste auf und überführt sie in neues Strahlen: Barmusik mit pophistorischem Bezug, etwa eine Coverversion des Songs »Underneath the Mango Tree«, ursprünglich gesungen von Ursula Andress in dem James-Bond-Film »007 jagt Dr. No«, oder auch ein Cover von »It's Not Easy Bein' Green«, berühmt gemacht von Kermit, dem Frosch. In ihrer Stilspreizung von Karibikrestaurantbeschallung hin zu skelettierter A-capella-Musik bilden diese beiden Songs ein enormes Panorama ab. Von Cibelle selbst geschriebene Stücke wie »Man from Mars« oder »The Gun and the Knife« bauen hingegen auf schiebenden Electronica-Bässen auf oder führen die von der Sängerin gepflegte Tradition des Duetts (mit Sam Genders) auf ein asketisches Level – nur zu akustischer Gitarre. Herausragend ist eine wunderschön aushallende, fragile Ballade namens »Sad Piano«, die Cibelle gemeinsam mit Mocky in Berlin aufgenommen hat.

Hinter der Erzählung vom Las Vênus Resort Palace Hotel und seiner Bar steckt keine zynische, sondern letztlich eine überbordend optimistische Vision: Niemand hat hier Angst vor dem Ende, »nein, sie haben alle ihre Perspektiven«, erklärt Cibelle. »Entweder du lässt deinen Körper hinter dir, oder du nimmst ein Raumschiff nach sonstwo, oder du wirst wiedergeboren als Pflanze.« Steckt Science-Fiction-Leidenschaft hinter ihrer an Michael Moorcock erinnernden Weltuntergangs-Vision? Nein, ›Science‹ sei schon ihr Ding, nicht aber ›Fiction‹, sagt sie: »Ich bin verrückt nach Quantenphysik, ich sabbere geradezu, wenn ich darüber rede, über subatomare Partikel, die gleichzeitig ein Teilchen und eine Welle sein können. Alles ist möglich. Es geht nur darum, wofür man sich entscheidet.« Cibelles Faszination für Heisenberg basiert dabei auf einem reinen Privatinteresse.

Sie hat in diesem Sektor nie gearbeitet, hat auch nie eine Ausbildung in dieser Richtung absolviert. In der Schule fand sie Physik blöd, »immer nur Gleichungen. Aber als ich später von Quantenphysik hörte, fühlte ich mich sofort angezogen und dachte: Hätte ich doch nur Physik studiert – ich könnte Gleichungen schreiben!« Auch von National-Geographic-Dokus über das alte Ägypten spricht Cibelle ganz begeistert. Wenn man sie auf den Titel ihres vorangegangenen Albums anspricht, »The Shine of Dried Electric Leaves«, und sie nach Philip K. Dick fragt, reagiert sie jedoch irritiert. Der Titel »Do Androids Dream of Electric Sheep?« hingegen ist ihr wieder geläufig.

»The Shine of Dried Electric Leaves«, veröffentlicht 2006, war ein bedeutender Entwicklungsschritt gegenüber ihrem Debütalbum »Cibelle« von 2003. Nach einer mittelschweren Persönlichkeits- und Identitätskrise hatte sie beschlossen, ihre brasilianische Heimat zu verlassen und sich nach London zu verkriechen, unsicher, ob sie überhaupt jemals wieder Musik machen sollte. Mit den freundlich-loungigen Electronica-Bossa-Songs von »Cibelle« hätte sie im Kielwasser des Erfolgs von Bebel Gilberto und der Brazilectro-Welle relativ entspannt Karriere machen können. Aber genau das wollte sie nicht. »The Shine of Dried Electric Leaves« klang psychedelisch, experimentell, ein wenig düster, jedenfalls war es weit entfernt von der lulligen Bossa-Flauschigkeit ihres Debüts.

Das neue Album sieht Cibelle als Ausdruck eines neuen Stadiums ihrer Persönlichkeitsentwicklung. »Wenn ich Leuten in London erzähle, dass ich aus Brasilien komme, merke ich oft, dass ich dadurch für die Leute zu etwas total Exotischem werde, einer Art tropischem Wunder, einem Klischee. Tatsächlich tanze ich gerne Samba und habe schwarze Locken. Aber ich komme aus São Paulo, einem Betondschungel, der in Brasilien nur ›Friedhof des Samba‹ genannt wird, da es dort keinen Samba gibt. Innerhalb Brasiliens werden wir Paulistas als Fremde wahrgenommen. Aber in Europa werde ich immer durchexotisiert, und irgendwann dachte ich mir: Wenn ihr es exotisch wollt, dann gebe ich es euch eben doppelt exotisch.« Ursprünglich habe sie eine Ode an den schlechten Geschmack aufnehmen wollen, erzählt Cibelle, an all das, was von den coolen Leuten ausgesondert wird: »Vulgäres, Trash, Exotica, Garage Rock aus Kambodscha, Jacques Dutronc auf Italienisch, Chubby Checker auf Deutsch.« Dann sei sie auf die Idee mit Las Vênus gekommen, denn sie habe ein Herz für billige Kneipen, wo alles ein bisschen schmuddelig und schäbig ist. Die Assoziation mit Las Vegas sei beabsichtigt: »Man muss sich das Las Vênus wie ein total heruntergerocktes Hotel jenseits des Strips vorstellen: Die Einrichtung der Zimmer ist das Letzte, die Installationen funktionieren nur teilweise, und eigentlich wird das Ganze nur von Gaffa-Tape zusammengehalten.«

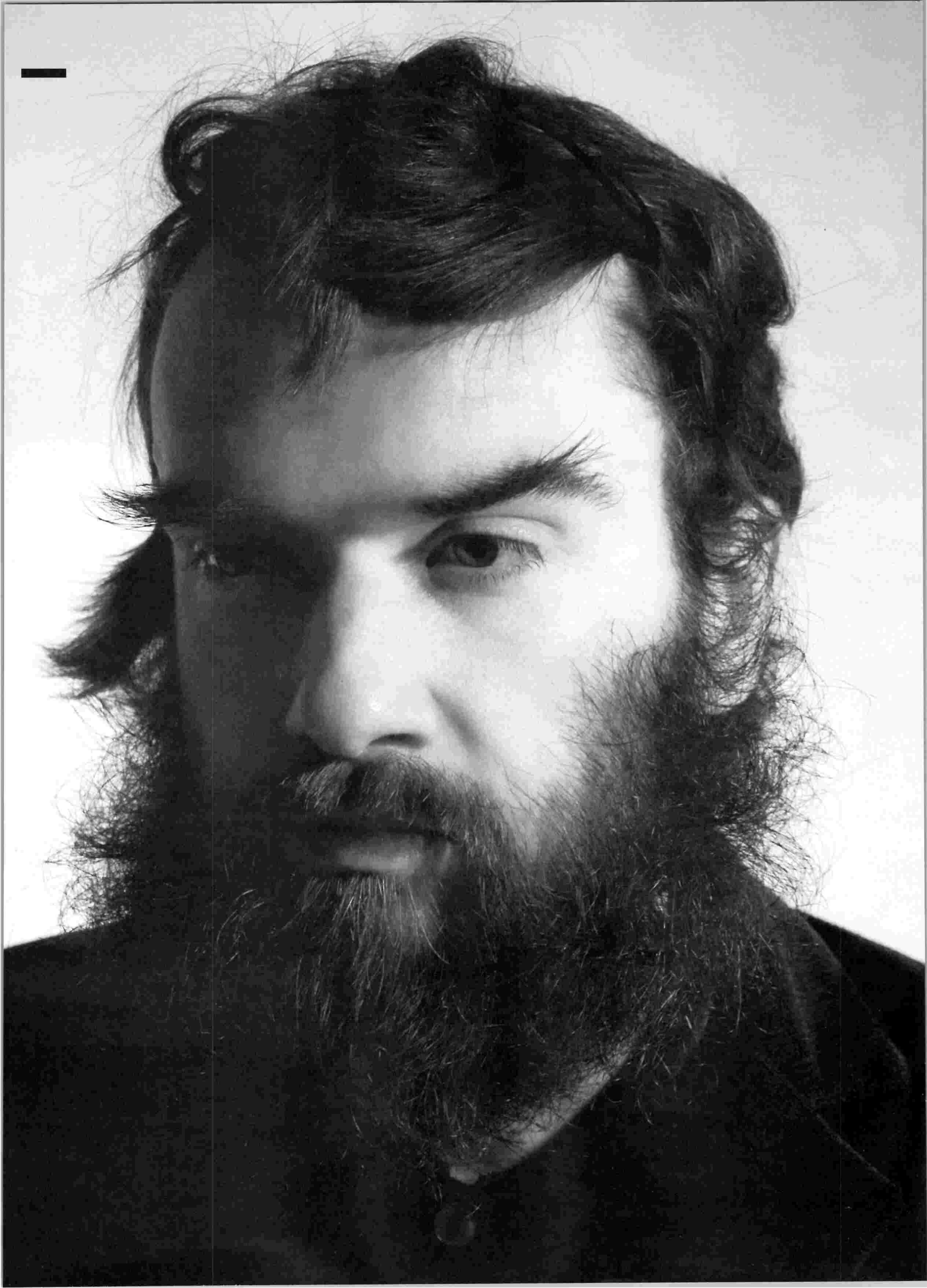
»Wenn ihr es exotisch wollt, dann gebe ich es euch eben doppelt exotisch…«

Der schlechte Geschmack, von dem Cibelle spricht, ist natürlich der mittlerweile allgemein als erlesen anerkannte Gourmet-schlechte-Geschmack, wie er weltweit seit Mitte der Neunziger geschätzt wird. Bei fast jedem anderen Londoner Künstler würde man sich über die erstaunliche Unhipness dieses Konzepts wundern. Für eine Brasilianerin – auch für eine, die nicht als solche abgestempelt werden will – ist dies jedoch insofern ein interessanter Schritt, als es in der brasilianischen Popmusik bislang keine Nische für schlechten Geschmack gab. Camp musste man sich aus der angloamerikanischen Popwelt borgen. Bei Cibelle kann man so ein merkwürdiges Übergangsstadium der Hybridisierung beobachten: Je mehr sie in Distanz tritt zu ihrer ›Brazilianness‹, desto stärker drängen sich diese Konzepte in ihre Arbeit. Ihr kleines Las Vênus ist tatsächlich ihre eigene Party, und sie hört gar nicht auf herumzufantasieren, wie es dort wohl zugeht: »Die Affen trinken alle sauren Regen, die knallbunten Vögel haben elektromechanische Flügel oder alte Autoteile angebaut.«

Was bei den Gorillaz als hermetisches Konzept nervt, ergibt bei Cibelle durchaus Sinn, nicht zuletzt, weil sie ihr Gesicht hinhält und sich nicht hinter einer Comicfigur versteckt. Als Musikerin legt sie Wert darauf, dass sie aller Konzepte zum Trotz stets auf den Moment des Kontrollverlusts hinarbeitet. Gerade in der Konzertsituation, wenn sie in stets wechselnden Konstellationen von Musikern gezwungen ist, ihre Musik von Auftritt zu Auftritt neu zu erfinden, oder auch, wenn sie etwa zu Performances des brasilianischen Künstlerkollektivs Assume Vivid Astro Focus eigene Sounds und Filmclips beisteuert. Auf die Frage, ob sie sich eher als Multimedia-Künstlerin sehe, die auch singt, oder als Musikerin, die auch filmt, zuckt sie mit den Schultern: »Ich habe einfach eine unglaublich kurze Aufmerksamkeitsspanne.«

Cibelle *»Las Vênus Resort Palace Hotel«*
(Crammed Discs / Indigo) 16.04.10

Ich will wissen.
› wie Nichts klingt
› was zum guten Ton gehört
› wo Harmonie beginnt
Till Brönner, Musiker
Jetzt auf
dradio.d
Hirn will Arbeit.®
DRadio Wisse
Auch über DAB, Kabel, Satellit und Internet.



HANS UNSTERN
DER DUNST DER NEBEL / WIE DER TAU IN DER KNOSPE ERTRINKT

So viel Sprachgewalt war im Deutschen schon lange nicht mehr: Der Berliner Musiker Hans Unstern denkt die hermetische Lyrik Paul Celans mit der Intensität Patti Smiths und den musikalischen Aneignungsstrategien Bob Dylans zusammen. Sein Debütalbum »Kratz Dich Raus« ist vertontes Roadmovie, dem Zeitgeist hingeworfener Fehdehandschuh, queeres Bekenntnis und vielleicht auch nichts von alledem. Klar ist jedoch schon jetzt, dass es sich um eines der wichtigsten deutschsprachigen Alben des Jahres 2010 handelt.

TEXT: THOMAS HÜBENER **FOTOS:** TANJA PIPPI

Ein paar elektronische Störgeräusche mit dem Sound eines kaputten Kurzwellenempfängers, ein rumpelndes Schlagzeug, ein novizenhaft gespieltes Klavier. Dazu leise Orgeltupfer, Gitarre und ein bisschen Tom-Waits-spielt-einen-Tango-Stimmung, aber ohne Gegreine und über den Boden kullernde Rotweinflaschen: Mehr Klanghintergrund braucht Hans Unstern nicht, um im eröffnenden Stück »Anglet« seines Debütalbums eine Poesie zwischen Verweigerung und Weltumarmung zu entfalten.

»Mein Leben hangelt sich an Autobahnen entlang / Automobile hasse ich mehr als alles / Werd mir einen Zebrastreifen malen / Wie sie ihrem Ziel entgegen rasen / Wie sich auf der Ueberholspur Penisse jagen«, zürnt Unstern gleich zu Beginn des Stückes mit dem unheilvoll flatternden Timbre des ›angry young man‹. Spricht man ihn darauf an, sagt der Songwriter ein wenig gequält: »Wenn man so will, ist ›Anglet‹ ein Protestsong, aber ich würde ihn nicht so nennen. Ein Grund dafür ist, dass es bei solchen Begriffen immer so viele schlechte Beispiele und falsche Assoziationen gibt.« Vermutlich denkt Unstern hier an Wolf Biermann und Franz Josef Degenhardt. In dem Stück jedenfalls unternimmt er im Verlautbarungston des Manifestes eine Gratwanderung zwischen Sprechen und Singen. Der manchmal leise, manchmal schneidende Ton der Deklamation des modernen Rhapsoden schlägt in Patti-Smith-Momenten immer wieder unvermittelt in Gesang um. Unsterns Stimme ist zwar sanft, doch von einer Bestimmtheit, hinter der die Aggression sprungbereit lauert. Den genussvollen Spannungsabbau des Ausbruchs im Schrei gestattet er sich und dem Hörer aber nicht. Das wäre zu billig.

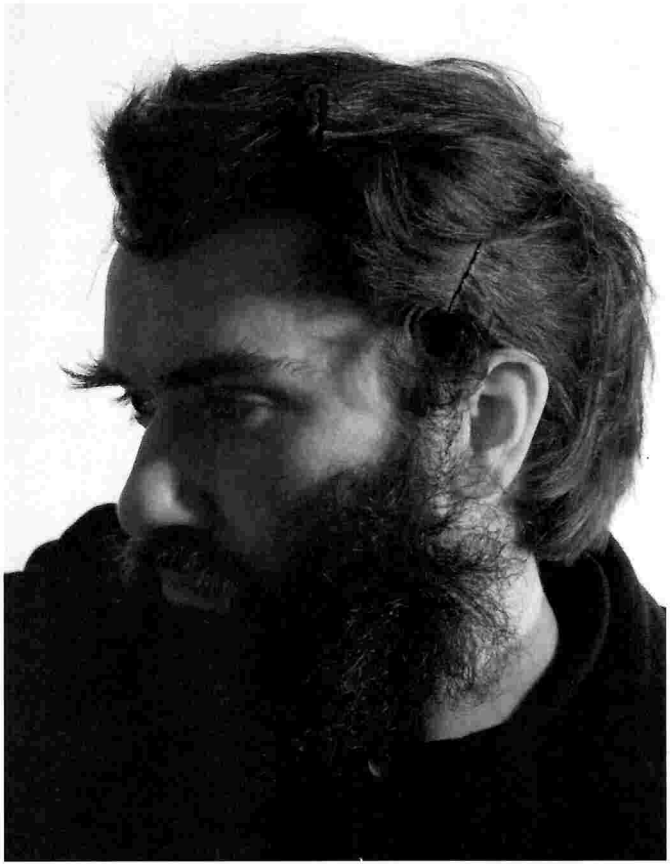
Mit seinem Automobilhass knüpft Hans Unstern an Traditionen romantischer Zivilisationskritik an. Denn hier wird die technokratische Entzauberung der Natur gegeißelt: Raum existiert in einer Welt der fetischisierten Beschleunigung nur noch als ein zu überwindender. Die »Penisse« auf der Überholspur legen zugleich nahe, dass diese Zerstörung des Wunderbaren einiges mit maskulinem Dominanzverhalten zu tun hat. Unstern, oder vielleicht sollte man besser sagen: sein rousseauistisches lyrisches Ich will das Gegenteil von all dem: Es will nicht schnell zum Ziel kommen, sondern lieber entschleunigt vagabundieren, vor allem will es kein auf der Überholspur sich gemeingefährlich austobender Testosteron-Prolet sein, sondern eher ein von entgenitalisiertem Begehren erfüllter Androgyn, ein im Sinne des Old-School-Freudianismus ›polymorph-perverses‹, queeres Wesen. Kein Zweifel: Wie seine Freunde von der Band Ja, Panik, auf deren Label Nein, Gelassenheit sein Debütalbum erscheint, ist Hans Unstern entschiedener Feminist. »Kratze den Mann aus dir raus / Verrate die Laender deiner Vaeter«, heißt es denn auch beinahe Jeansjackenaufnäher-kompatibel im Stück »Ein Coversong«, als wolle Unstern uns sagen: Erst dann, wenn man getreu der romantischen Programmatik die gesellschaftlichen Konditionierungen und heteronormativen Geschlechterrollen in sich ausradiert und zur entregelten Wahrnehmung eines Kindes zurückgefunden hat, lässt sich wieder das Wunderbare in der Welt sehen.

Der Liedermacher, der in Berlin lebt, mag diesen Interpretationen nicht widersprechen, er legt allerdings Wert auf die Feststellung, dass ein Künstler besser nicht zum Theoretiker seines eigenen Werkes werde: »Ich finde es anstrengend, über Musik und Musikzusammenhänge zu sprechen, nicht zuletzt, weil ich keiner bin, der die Fähigkeit besitzt, sein Tun scharfsinnig zu reflektieren. Es gibt ein Mitteilungsbedürfnis, und ich habe mir die Musik für dieses Bedürfnis ausgesucht – gerade weil ich nicht reden und sprechen kann und will.« Unstern ist im Gespräch zwar freundlich, aber er quält sich. Kaum einen Satz führt er zu Ende. Immer wieder unter-

bricht er sich, macht Pausen, sucht nach Worten, denkt nach – und findet dann, dass man es so eigentlich dann doch wieder nicht sagen könne. Das ist nicht allein die Self-Marketing-Unfähigkeit eines noch jungen Künstlers mit wenig Interview-Routine. Das hat auch etwas von der berühmten Sprachkrise im fiktiven »Brief des Lord Chandos«, in dem der Dichter Hugo von Hofmannsthal 1902 seine poetologisch-sprachkritischen Bedenken formulierte. Auch Unstern zerfallen die abstrakten Worte »im Munde wie modrige Pilze«. Doch genauso viel wie mit einem Unwillen, an der Phänomenwelt des Einzelnen durch die abstrakten, notorisch groben Netze der Sprache Verrat zu üben, hat Unsterns Zögern auch mit dem Bemühen zu tun, sein mediales Bild zu kontrollieren. Sein Interview lässt er sich zwecks Autorisierung vorlegen. Und er findet tatsächlich noch ein Wort, das er gern gestrichen sähe.

Die acht Songs seines herausragenden Albums hätten über Jahre hinweg eine Vielzahl von Metamorphosen durchlaufen, erzählt Unstern. Dass er sie nun zusammen mit dem Produzenten Nackt, auch bekannt als Warren Suicide, in dessen Berliner Chez-Cherie-Studio aufgenommen habe, bedeute nicht, dass sie in Zukunft nicht weiterhin verschiedene Inkarnationen annehmen könnten. »Das liegt an meinem Konzept«, erklärt Unstern. »Ich verstehe mich als Individualist. Bei fast jedem Projekt – sei es eine Aufnahmesession oder eine Tour – arbeite ich mit anderen Leuten. Nicht etwa wahllos. Natürlich sind das mir wichtige, liebe Leute. Innerhalb meiner Popsongs gibt es viele freie Stellen, die Raum für Improvisationen lassen. Wir proben nie. Wir treffen uns zum Konzert. Die Musiker kennen die Basis der Songs, und in den Leerstellen passieren dann die spontanen Dinge.«

Dass die Stücke auf einer Reise entstanden sind, auf der sich Unstern als Straßenmusiker durchschlug, lässt sich aus der topografischen Detaildichte der Texte erschließen. Über Gründe und Umstände dieser Reise, hinter der sich eine zerbrochene Liebe erahnen lässt, möchte Unstern aber nicht sprechen. Selbst dass sein Album ›on the road‹ entstand, würde er am liebsten verbergen. Und doch redet er darüber: »Anfangs besaßen alle Stücke Städtenamen. Ich habe versucht, davon wegzukommen, und benannte einige Songs relativ spät noch um. Im Internet finden sich ein paar ältere Titel. Ich wollte mich davor schützen, so viel darüber reden zu müssen, vor allem, weil ich nicht finde, dass das so eine gute Geschichte ist. Sie neigt auch dazu, romantisiert zu werden, was in die falsche Richtung geht. Eigentlich kann ich Straßenmusiker nicht leiden.«



»WIR PROBEN NIE. WIR TREFFEN UNS ZUM KONZERT. DIE MUSIKER KENNEN DIE SONGS, IN DEN LEERSTELLEN PASSIEREN DIE DINGE.«

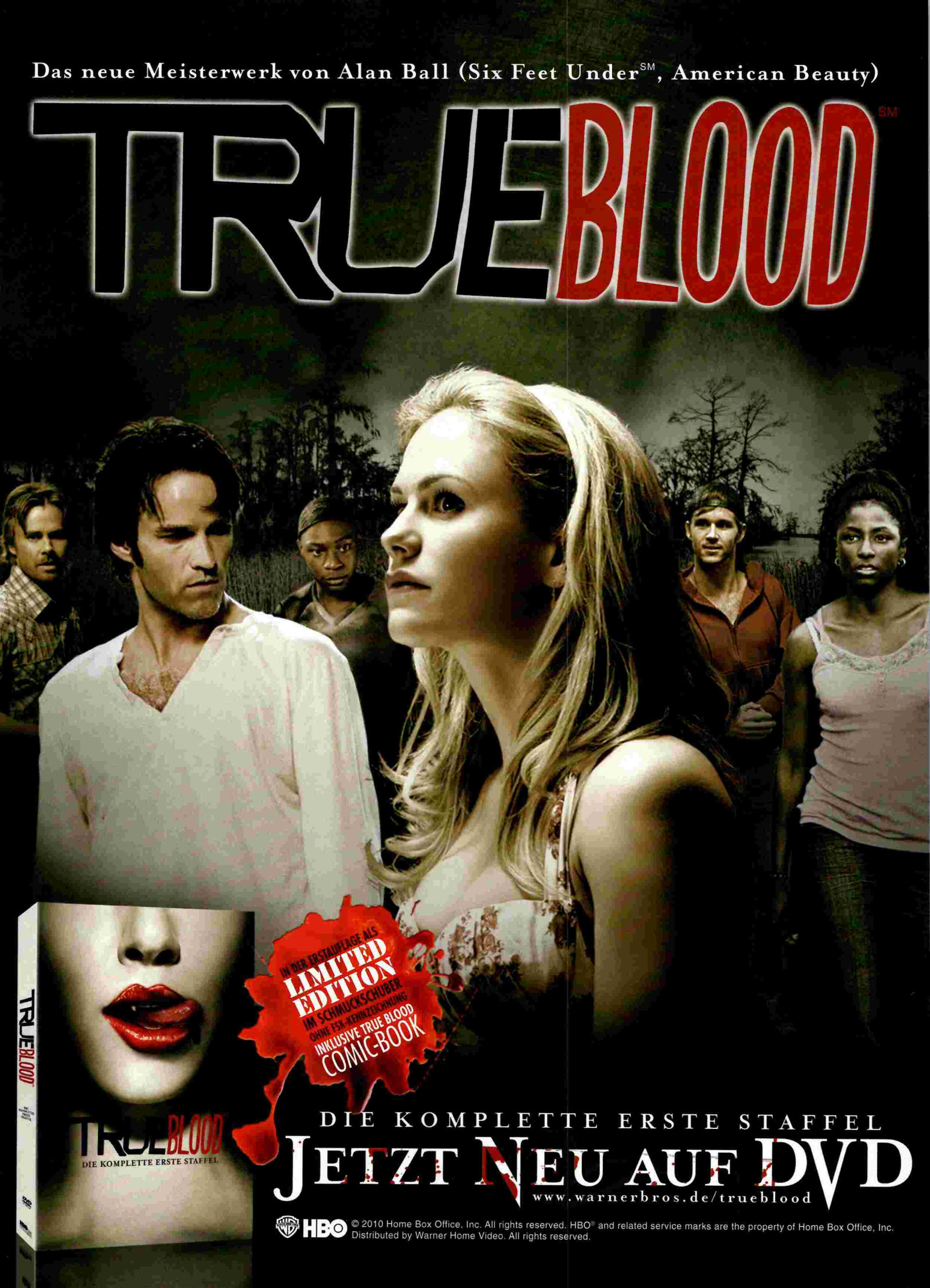
Das Schlussstück seines Albums, »Ein Coversong«, ist ein Palimpsest. Unstern überschreibt den Bob-Dylan-Song »It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)«, indem er dessen melodisches Arrangement in eine reduzierte Struktur aus Klavier, Schlagzeug und Saxofon übersetzt. Statt Dylans Eingangszeilen singt Unstern eigene Worte: »Schael dich aus dem Torf / Lass den Regen helfen / Der Dunst der Nebel / Wie der Tau in der Knospe ertrinkt (...) Kratz dich raus«. Unstern wendet somit die hypertextuellen Aneignungsstrategien Bob Dylans auf diesen selbst an. Bekanntlich verleibte sich Dylan in zahlreichen Fällen Melodien und Arrangements fremder Lieder ein und verdaute sie zu Songs mit eigenen Texten weiter. Bei diesem intertextuellen Verfahren der Song-Genese bleibt der – womöglich seinerseits auf Überschreibungen anderer Texte zurückgehende – ›Urtext‹ zwischen den Zeilen als Fragment und Spur stets lesbar. Wir hören Unsterns Gesang, aber wir hören zugleich Dylans Original hindurch.

Natürlich ist man von Unsterns Bedeutungsschwere mitunter auch ein wenig erschöpft. Allein sein Name, Unstern, soll mit der Gravität der Unendlichkeit schwingen: In einem Roman stieß Unstern auf die deutsche Lehnübersetzung des französischen Wortes ›désastre‹ (in dem in verneinter Form das lateinische Wort für ›Sternbild‹, ›astrum‹, steckt), fand das Wort »sehr schön« und machte es kurzerhand zu seinem fatalistischen Künstlernamen. Und auch der unbedingte Wille, in seinen Texten dreierlei zu vereinen – das sloganistische Aufbegehren, das semantische Dickicht verschlüsselter Dichtung und die ästhetizistische Vorliebe für die reine Klanglichkeit –, dringt ihm auf seinem Debüt aus beinahe jeder Pore. Aber so muss Jugend sein: anmaßend, kompromisslos, voller Bejahung der eigenen Subjektivität. Weise kann man auch noch später werden. Wer weiß: Vielleicht wird dieser dionysische Sprachmagier am Ende gar noch ein Fall für die Germanistik.

Hans Unstern *»Kratz Dich Raus« (Nein, Gelassenheit / Staatsakt / Rough Trade) 16.04.10*

Das neue Meisterwerk von Alan Ball (Six Feet Under℠, American Beauty)

TRUE BLOOD℠



DIE KOMPLETTE ERSTE STAFFEL

JETZT NEU AUF DVD

www.warnerbros.de/trueblood

HBO © 2010 Home Box Office, Inc. All rights reserved. HBO® and related service marks are the property of Home Box Office, Inc. Distributed by Warner Home Video. All rights reserved.

TORO Y MOI
WIE STRANDGUT DER MUSIKGESCHICHTE

Wer hätte gedacht, dass eine Synthese aus epischem Shoegaze-Noise und den Filter-Spielereien von French House jemals einleuchten könnte? Als Kind der Digitalisierung lässt der 23-jährige Amerikaner Chaz Bundick alias Toro y Moi per Mausklick ein sonnengebleichtes musikalisches Kontinuum entstehen. Nur seine Wehmut stammt noch aus analoger Zeit.

TEXT: DOMINIKUS MÜLLER **FOTO:** EVA TUERBL

Chazwick Bundick, genannt »Chaz«, ist ein freundlicher, zuvorkommender und vielleicht auch etwas schüchterner junger Mann von 23 Jahren. Auf den Fotos, die von ihm kursieren, guckt er gerne mal zur Seite oder verträumt nach unten. Fragt man ihn, warum seine Musik so traurig klingt, antwortet er: »Na ja, nicht jeder ist halt immer glücklich, oder?« Bundick stammt aus Columbia in South Carolina, dort wohnt er auch heute immer noch, und er ist kein Mann der großen Worte. Wenn er spricht, nuschelt er ein wenig, und seine Antworten fallen knapp aus. Was denn der seltsame, halb spanische, halb französische Name seines Projektes Toro y Moi zu bedeuten habe? »Ach, nichts Besonderes. Der ist mir als Teenager eingefallen, und er klang einfach schön.« Mehr nicht? »Nein, nicht wirklich, da ist nichts.« Ob man es bei Chaz Bundick mit Verweigerung, diskursfreier Zone oder schlicht Schüchternheit zu tun hat, lässt sich nicht so recht sagen.

Ähnlich gebiert sich auch die Musik auf Toro y Mois Debütalbum »Causers of This«, das beim New Yorker Label Carpark erschienen ist. Insgesamt elf schillernde Pop-Perlen versammelt es, keine von ihnen überschreitet die Vier-Minuten-Grenze. Alles hier ist scheinbar beiläufig hingeworfen und dabei grandios verhuscht. Bundick schickt seine Gitarre durch endlose Verkettungen digitaler Effekte, spielt permanent am Lautstärkeregler und versteckt seine Lyrics unter dichten Soundschichten, bis man nichts mehr so richtig versteht. Über dem ganzen Album liegt eine Art soft-schillerndes Echo- und Flanger-Kontinuum, aus dessen unzähligen Schleifchen von Zeit zu Zeit kurze Eindeutigkeiten und musikalische Referenzen aufzusteigen scheinen – hier eine klackernde Rhythmusgitarre, dort ein scharfkantiges Keyboard-Cut-up. Über nur wenig mehr als eine halbe Stunde Laufzeit spannt Bundick so ein musikalisches Panorama auf, dessen Einflüsse aus weit mehr als nur zwei oder drei Ecken stammen: Hier finden sich Achtziger-Pop-Sensibilität und Beach-Boys-Harmonien genauso wieder wie eine kleine Portion Post-Animal-Collective-Durchgeknalltheit oder an Sample-Nerds wie J Dilla und Flying Lotus erinnernde Hip-hop-Stolpereien. Am stärksten kommen auf »Causers of This« jedoch die Introvertiertheit und Verwaschenheit von Shoegaze und die zwingend groovende Welt von French House und dessen typischer Filter-Ästhetik zum Tragen. Damit ist das Album am Ende ähnlich synthetisch, aber auch ebenso sympathisch nonchalant zusammengesetzt wie der Name Toro y Moi. Wie Strandgut der Musikgeschichte tauchen die Referenzen auf, glatt gespült und geschmirgelt, ohne Ecken und Kanten. Wie dieses Treibgut aussah, bevor es in Chad Bundicks Sound-Ozean geriet, ist hier nur noch im Sinne einer sehnsüchtigen, aber nie mehr ganz erreichbaren Erinnerung präsent. Und über allem liegt das warme Glimmen der Melancholie.

Bundick – das ist in diesem Kontext und angesichts seines Umgangs mit Referenzen sicher nicht unwichtig – ist mit seinen 23 Jahren ein Kind des digitalen Zeitalters. Seine Musiksozialisation ist nicht mehr geprägt vom Abhängen in Plattenläden und von Zufallsfunden, von Zugehörigkeiten und vom Zwang zur klar umrissenen musikalischen Identität, sie ist – auch wenn im Infotext zu seinem Album dezidiert auf den großen Einfluss der elterlichen Plattensammlung verwiesen wird – am deutlichsten geprägt von Download-Portalen und Blogs, von der Allverfügbarkeit und dem scheinbar egalitären Nebeneinander diversester Musiken. Wo Shoegaze ursprünglich die schwitzige Ehrlichkeit von Rock mit emphatischem und epischem Breitwand-Noise brach und schließlich in ein ätherisches Innen stülpte oder French House sich dank des massiven Einsatzes von Filtern an einer Art Disco zweiter Ordnung versuchte, verleibt sich Bundicks mithilfe des Samplers in seiner sonnengebleichten Echokammer gleich alle möglichen verfügbaren Sounds wie selbstverständlich ein. Das hier ist weniger ein punktgenaues Update oder eine Rekontextualisierung bestimmter Stile, sondern vielmehr das Testament ihrer Gleichzeitigkeit.

Die Nuscheligkeit und Verwaschenheit dieser hybriden Musik von Toro y Moi ist derzeit auch weiteren, klanglich verwandten Projekten aus dem Post-Animal-Collective-Amerika zu eigen – etwa Neon Indian, Washed Out oder Memory Tapes. Auch bei ihnen scheint alles aufgehoben und bereitgestellt zu werden. Am Schluss wird es aber eben auch mit jener allzeit präsenten Wehmut überzogen, angesichts derer man mehr als einmal denkt, dass sich hier junge Menschen nach der Unmittelbarkeit und Selbstverständlichkeit direkter Erfahrung sehnen, wie man sie in prädigitalen Zeiten und jenseits der Dispositive des Internets vermutet – auch wenn sie doch nie ein analoges Leben kennengelernt haben. Das mag eine gewagte These sein, deren Überprüfung nicht zuletzt an Chaz Bundicks soft lächelnder Kommunikationsverweigerung scheitert. Aber »Causers of This« hört sich zumindest danach an: nach einer Musik aus dem digitalen Gondwana, die keine Unterschiede mehr macht, weil sie keine mehr braucht – und die doch von ihnen träumt.

Toro y Moi *»Causers of This«*
(Carpark / Indigo) 19.02.10

JENNY WILSON

TEXT: WIBKE WETZKER **FOTO:** JENNI PORKKA

Schweden, bleiche Mütter: Das Thema Kinder kann von Popsängerinnen als Accessoire vorgezeigt oder als Abtreibungserfahrung im Song verhandelt werden. Jenny Wilson geht einen dritten Weg.

Christina Aguilera fühlt sich sexy wie nie zuvor, Jennifer Lopez findet es kräftezehrend, aber die Mühe wert, und Madonna kann einfach nicht genug davon kriegen. Die Rede ist von Mutterschaft, und die scheint sich immer erfolgreicher in popkulturelle Lebensentwürfe integrieren zu lassen. Das gilt auch für die Pop-Konsumentinnen: Steckt der Nachwuchs erst mal im Metallica-Strampler, kommt Mama ihre Rolle gleich weniger spießig vor. Jenny Wilson hat hingegen weniger plüschige Erfahrungen gemacht. Für die schwedische Musikerin bedeutet das Muttersein Krieg. Auf dem Cover ihres zweiten Albums »Hardships!« hält die 35-Jährige ein Jagdgewehr in den Armen – »zärtlich, wie ein Baby«, meint die Sängerin. Ihr Leben als inzwischen zweifache Mutter vergleicht sie mit dem eines Soldaten, der auf dem Schlachtfeld nicht mehr selbst-, sondern fremdbestimmt ist.

In »Wooden Chair«, der ersten Singleauskopplung von »Hardships!«, singt Wilson: »Oh oh lil baby in my arms, I am armed / I'm standing in the line of fire / I wanna leave you baby, but our veins are entwined«. Hier kämpft das weibliche Individuum mit seinem Instinkt, und nichts ist selbstverständlich. Dazu brummt der Bass, swingt die Hüfte und raunen die Stimmbänder. Der Sound schaukelt sich an üppigem R&B und inbrünstigem Gospel hoch, ohne dass Wilson ihn vollständig in Soul überborden lassen würde. Die Melodieführung ist nicht zu offensichtlich und wird konstant im Pianospiel geerdet, dafür setzt Wilson neben Flöten und Saxofon-Schmelz detailverliebte Akzente: Handclaps, Gepfeife, Geklapper, Geraschel und weitere Geheimwaffen aus der polyrhythmischen Asservatenkammer.

Entscheidend auf »Hardship!« aber sind Wilsons Texte. »Auch wenn ich stark von amerikanischer Musik beeinflusst bin und auf Englisch singe – meine Lyrics sind sehr schwedisch«, sagt Wilson und nennt als Vorbild die schwedische Dichterin Sonja Åkesson, eine Leitfigur der feministischen Bewegung der sechziger Jahre. Wie Åkesson überführt auch Wilson ihren Alltag als Frau und Mutter samt seiner Widrig- und Kleinigkeiten in künstlerisch-emanzipatorische Praxis. Einen ähnlichen Ansatz verfolgten im Pop zuletzt schon zwei andere Schwedinnen: Frida Hyvönen, kinderlose Feministin, sang auf ihrem zweiten Album »Silence Is Wild« ähnlich lyrisch explizit über einen Schwangerschaftsabbruch. Und Karin Dreijer Andersson von The Knife nutzte ihr Solodebüt »Fever Ray« zur poetischen Reflexion über die schlaflose Seite der Mutterschaft – die Aufopferung am Krankenbett des Kindes bis zum Verlust der eigenen Realität.

Die drei Musikerinnen gehören nicht nur einer Generation an und leben alle in Stockholm, die Gemeinsamkeiten reichen bis in die künstlerischen Biografien: 2003 nahm Wilson mit The Knife den Hit »You Take My Breath Away« auf, und im vergangenen Jahr coverte sie gemeinsam mit Hyvönen »Shadow of a Doubt« von Sonic Youth. Allein diese Verbindung ist weniger überraschend als der Umstand, dass Schweden sich hier mal wieder als Mutterland der weiblichen Emanzipation profiliert, wo Popmütter, statt unbedingt Sexiness und Erziehungsberechtigung unter eine Haube kriegen und damit einem Ideal entsprechen zu wollen, auch mal den Amoklauf in Erwägung ziehen.

Jenny Wilson *»Hardships!«*
(Playground / Edel) 19.03.10

„FANTASTISCHE DOKU ÜBER DAS BESTE FESTIVAL DER WELT" SPEX

„EINE LIEBESERKLÄRUNG AN DAS ULTIMATIVE FESTIVALERLEBNIS" ARTE TRACKS

OFFICIAL SELECTION EDINBURGH INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 2009 · OFFICIAL SELECTION SXSW '09 FILM FESTIVAL 2009 · OFFICIAL SELECTION LOS ANGELES FILM FESTIVAL 2009 · Official Selection Seattle International Film Festival 2009 · OFFICIAL SELECTION MELBOURNE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL · OFFICIAL SELECTION Sheffield Doc/Fest · OFFICIAL SELECTION ROTTERDAM FILM FESTIVAL 2009

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

WARP FILMS PRESENT

ALL TOMORROW'S PARTIES

FEATURING

BELLE AND SEBASTIAN ★ GRIZZLY BEAR ★ SONIC YOUTH ★ BATTLES ★ PORTISHEAD ★ GRINDERMAN ★ ANIMAL COLLECTIVE ★ MOGWAI ★ IGGY AND THE STOOGES
YEAH YEAH YEAHS ★ SLINT ★ GZA ★ DANIEL JOHNSTON ★ LIGHTNING BOLT ★ BOREDOMS ★ THE GOSSIP ★ DIRTY THREE ★ AND MORE...

DIRECTED BY ALL TOMORROW'S PEOPLE & JONATHAN CAOUETTE

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

AB 16. APRIL AUF DVD
IT UMFANGREICHEM BONUSMATERIAL UND 40-SEITIGEM BOOKLET

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

rem APID EYE MOVIES

WWW.RAPIDEYEMOVIES.DE

WARPFILMS · DVD VIDEO · VERTRIEB AL!VE

VORSPIEL FÜR: *JAMES MURPHY (LCD SOUNDSYSTEM)*

»... ETWAS TOTAL FALSCHES UND HOCHPEINLICHES.«

James Murphy wurde im Februar vierzig und dreht richtig auf: Nicht nur, dass der Gründer von DFA Records gerade seinen ersten Film-Soundtrack produziert hat – zu Noah Baumbachs Komödie »Greenberg«, in der Ben Stiller einen gerade aus der Klapse entlassenen Ex-Musiker spielt, hat Murphy sowohl eigene Stücke komponiert als auch Songs anderer Musiker lizenziert. Auch hat Murphy in Los Angeles sein bei Redaktionsschluss noch unbetiteltes neues LCD-Soundsystem-Album aufgenommen. Auf ihm erweitert Murphy den LCD-Trademark-Sound aus Discodrums und selbstironischen Lyrics um elegante Analog-Synth-Sounds. Anfang März in London: Bevor Murphy in den Flieger steigt, um mit seiner Band zum Auftakt der Pariser Herbst/Winter-2010-Schauen die Präsentation der neuen Yves-Saint-Laurent-Kollektion zu beschallen, spricht er im »Vorspiel« über die »Sesamstraße«, die Ernsthaftigkeit von Disco und sein Lieblingsthema: Peinlichkeit.

INTERVIEW: JAN KEDVES **MUSIKAUSWAHL:** GERD JANSON UND JAN KEDVES **FOTOS:** HEIKO PRIGGE

Kermit the Frog

»Bein' Green«

aus der Compilation »The Muppet Show: Music, Mayhem and More! The 25th Anniversary Collection« (Rhino, 2002)

Dieser Frosch verfolgt mich!

Sie haben Kermit Ende 2008 im Video zu ihrem Song »New York, I Love You But You're Bringing Me Down« als Sänger auftreten lassen.

Weil viele Leute mir sagten, in dem Song würde ich ein bisschen klingen wie er. Tatsächlich war das Absicht: »New York, I Love You But You're Bringing Me Down« ist eine gefühlvolle Ballade, völlig untypisch für LCD Soundsystem. Da konnte ich nicht einfach so singen und schreien wie in meinen anderen Songs. Zum Glück fiel mir dann wieder ein, dass für mich in den Siebzigern, als ich in New Jersey aufwuchs, die »Sesamstraße« synonym für New York stand. Die Serie spielte in typischen New Yorker Brownstones und an Straßenecken, sie war anfangs als lokale Fernsehshow für New Yorker Kids gedacht. Schon damals war Kermit immer meine Lieblingsfigur. Als ich dann überlegte, wie ich über meine Liebe zu New York singen könnte, musste ich an ihn denken. Aber wissen Sie was? Ich habe sogar noch einen anderen Bezug zu ihm: Genau diesen Song, »Bein' Green«, hat der Vater eines Freundes von mir geschrieben, Joe Raposo. Das war ein bekannter Fernsehkomponist, der in den Siebzigern eng mit Jim Henson zusammenarbeitete und viele Songs für die »Sesamstraße« schrieb, unter anderen auch die Titelmelodie. Joe Raposo war ein Gigant der Fernsehmusik! Leider habe ich ihn nie kennengelernt, er ist 1989 gestorben. Mit seinem Sohn, Matthew Raposo, bin ich befreundet, Matthew gehört heute auch zur erweiterten DFA-Familie. Er war Bassist in der ersten Tourbesetzung von Hercules and Love Affair und hat jetzt mit der Sängerin Nomi seine eigene Band, Jessica 6.

Sie haben in Interviews mehrfach gesagt, Peinlichkeit und der Umgang mit ihr seien wichtige Triebfedern ihrer Arbeit als Musiker. Mögen Sie auch deshalb Kermit? Er ist ja eine der wenigen Jim-Henson-Figuren, die so etwas wie Peinlichkeit und Beschämung überhaupt empfinden können – oder nicht?

Doch, sogar dauernd! Alle anderen Figuren der »Sesamstraße« und der »Muppet Show« sind flach angelegt – ihnen ist nichts peinlich, egal was sie anstellen. Sie machen einfach. Kermit hingegen ist der einzige runde Charakter, ihm ist dauernd etwas unangenehm, vor allem die anderen Charaktere. Wenn Miss Piggy mal wieder schief gesungen hat oder Gonzo in der Garderobe einen Gast beleidigt, schämt er sich total. Das erkennt man immer daran, dass er dann sein Maul verkrumpelt. Ich finde, dass Peinlichkeit als Motiv wirklich sehr unterschätzt ist, vor allem im Pop. Es wird immer so viel über enttäuschte Liebe, Schmerz und Verlust gesungen, dabei ist Peinlichkeit genauso hart. Man denke nur an die großartig peinlichen Songs von John Lennon, »How Do You Sleep« zum Beispiel – der Song, in dem Lennon 1971, kurz nach Auflösung der Beatles, schmutzige

Wäsche mit Paul McCartney wusch. Brutal! Ich fand diesen Song immer unerträglich, bis ich verstand, dass John Lennon sich hier ganz bewusst erlaubt hatte, etwas total Falsches und Hochpeinliches zu machen. Hört sich vielleicht komisch an, aber ähnlich war es bei »New York, I Love You…«: Ich wollte mit diesem Song bewusst austesten, auf welche Weise ich mich noch blamieren kann.

The Sonics

»Shot Down«

aus dem Soundtrack »Greenberg« (DFA, 2010)

Womit wir beim Thema wären: Ben Stiller spielt in »Greenberg«, zu dem ich den Soundtrack gemacht habe, auch eine extrem peinliche Figur. Allein die Szene, in der er mit all diesen hippen Teenagern auf einer Party abhängt und ihnen erklärt, dass er Facebook, BlackBerry und diesen ganzen digitalen Kram nicht begreift und dann viel zu viel Koks nimmt – demütigend! Ich fand es großartig, für diesen Film die Filmmusik zu machen.

Den Namen der Sonics droppten Sie bereits in den Listen-Lyrics Ihres Hits »Losing My Edge«. Warum haben Sie ein Stück von denen für den »Greenberg«-Soundtrack ausgewählt?

»Shot Down« war einer der ersten Songs, die ich als DJ auf Partys spielte. Abgesehen davon ist das Stück wunderbar hart und dumm. Schon allein dieses simple, präzise gespielte Gitarren-Intro! Manchmal gibt es über Musik einfach nicht mehr zu sagen, als dass sie toll ist, eben weil sie hart und dumm ist. Und auch in »Shot Down« geht es um peinliche Gefühle: Es ist zwar ein aggressiver Rock'n'Roll-Song über einen toughen Kerl, aber er handelt davon, dass dieser Kerl von seinem Mädchen sitzengelassen worden ist. Der Typ kann sein Gesicht in der Stadt nicht mehr zeigen, weil er es verbockt hat. Das ist doch super – dieser krasse und gleichzeitig gebrochene Machismo. Der Typ heult nicht rum und will bemitleidet werden, er schreit nur. Ich finde das toll.

Wäre es falsch zu sagen, dass Ben Stiller in »Greenberg« einen ganz ähnlichen Charakter spielt, wie Sie ihn damals in »Losing My Edge« beschrieben – einen alternden Musiker, der erkennt, dass sein Vorsprung durch cooles Wissen rapide dahinschmilzt?

Ja, es gibt tatsächlich Parallelen. Wobei Ben Stiller in dem Film wohl erst noch einige Dinge auf sich nehmen müsste, um sich gut genug zu fühlen, so einen peinlichen Song wie »Losing My Edge« zu singen – er müsste sich wohl erst einer ausgedehnten Psychotherapie unterziehen. Im Film ist er in seinem Kopf noch nicht klar genug, er kommt ja gerade erst aus der Geschlossenen. Während meine Figur in »Losing My Edge« schon einigermaßen abgeklärt war – abgeklärt genug jedenfalls, um den Tatsachen ins Auge zu blicken und zu erkennen, dass sein Hipster-Kapital im Grunde nichts mehr wert ist und die Kids längst zu ihm aufgeschlossen haben.

Six Finger Satellite

»Law of Ruins«

aus dem Album »Law of Ruins« (Sub Pop, 1998)

Das Stück habe ich produziert. Ich habe es schon lange nicht mehr gehört. Six Finger Satellite war eine großartige Punkband aus Providence, Rhode Island, es gibt sie inzwischen sogar wieder. Aber mein Freund John MacLean, der in der Band Gitarre spielte und heute als The Juan MacLean auf DFA Platten veröffentlicht, stieg kurz nach Veröffentlichung dieses Albums aus.

Woran erinnert Sie dieser Song?

An eine sehr dunkle Zeit in meinem Leben. Bevor ich Produzent und Live-Mischer von Six Finger Satellite wurde, war ich selbst Mitglied in einigen Punkbands gewesen. Aus denen war aber nie etwas geworden – vermutlich, weil wir zu schlecht waren. Zu der Zeit hatte ich außerdem ständig Ärger mit meiner Freundin, wir kamen einfach nicht miteinander klar. John war damals sowieso total verrückt, also wirklich im pathologischen Sinne durchgeknallt. Er war zwar kein Junkie mehr, aber er war immer noch verrückt. Ich lebte bei ihm in seinem Apartment in Providence, das keine Heizung hatte. Dort arbeiteten wir an diesem Album.

Aus dieser Zeit stammt auch der Name DFA.

Genau, das Soundsystem, das ich für die Konzerte von Six Finger Satellite zusammengebaut hatte, trug den Namen »Death from Above«. Darum ging es in der Zeit auch: tougher zu sein als alle anderen. Six Finger Satellite gingen nur auf die Bühne, um die anderen Bands, die vor ihnen gespielt hatten, zu killen. Sie waren voller Hass, voller Wut, total unfreundliche und unzugängliche Typen. Ich fand das großartig. Ich erinnere mich noch genau an ein Konzert, bei dem hinter der Bühne einige Leute herumstanden. Es waren die Freunde der anderen Bands, die an dem Abend spielten, sie hatten Bierflaschen in der Hand, quatschten und rauchten. Es kam uns komisch vor, dass diese Leute es mit uns in einem Raum aushielten. Als die Typen von Six Finger Satellite noch alle Junkies waren, wäre so etwas nie vorgekommen. Niemand hing mit Six Finger Satellite herum! John flüsterte uns zu: »Passt auf, ich fixe zwar nicht mehr öffentlich – aber ich kann immer noch einen Raum leeren!« Er setzte sich also hin, machte überhaupt nichts, außer mit einem absolut wahnsinnigen, stieren Blick die Leute anzuschauen. Innerhalb von einer Minute sagte einer nach dem anderen: »Ach, ich glaube, ich muss so langsam mal gehen – tschüss!« Ich

dachte nur: »Wow, ich habe so unfassbar coole Freunde!« Ich habe die Typen von Six Finger Satellite wirklich wie Brüder geliebt.

Don Armando's Second Avenue Rhumba Band

»I'm an Indian, Too«

aus dem Album »Don Armando's Second Avenue Rhumba Band« (Ze Records, 1979)

Meine Güte, ist das ein albernes Stück. Ich liebe Disco ja wirklich, aber das hier...?

Das ist eine Disco-Coverversion eines Stücks aus »Annie Get Your Gun«, dem Musical von Irving Berlin.

Wurde »Annie Get Your Gun« nicht immer wegen seiner stereotypischen Darstellung der Sioux-Indianer kritisiert? Na wunderbar – es gibt sogar rassistische Disco-Stücke! Man hat sich ja in den meisten Fällen abgewöhnt, auf Disco-Texte zu achten, und das aus gutem Grund. Aber hören Sie mal genau hin: »Like the Seminole, Navajo, Kickapoo / Like those Indians / I'm an Indian, too«. Unglaublich! Mir scheint außerdem, dass in diesem Stück, ähnlich wie bei den Village People oder auch bei Boney M., Disco nur als Schema genommen wurde, das man über alle möglichen anderen Musiken drüberstülpen und dann noch mit exotischen Kostümen aufdressen kann. Disco als Gimmick.

The Rapture verwendeten dieses Stück vorletztes Jahr für ihre sehr gelungene »Tapes«-Mix-CD. Es ist kein guter Track?

Das Stück nervt. Dabei ist der Sound gar nicht mal so schlecht. Ich sage häufig, dass ich es absolut faszinierend finde, wie weit in Discostücken Klang und Inhalt auseinanderklaffen können – also mit welcher Präzision, Ernsthaftigkeit und Deepness einerseits in Discostücken Bass und Schlagzeug gespielt wird, während die Texte andererseits absolut banal und hohl sind. Das ist vielleicht für jemanden wie mich, der Disco erst in der Retrospektive für sich entdeckt hat, auch der Reiz an dieser Musik: dass man nachträglich noch einmal viel härter die Spreu vom Weizen trennen kann, als man es zu der Zeit tat, als sie ihre große Zeit hatte.

House of House

»Rushing to Paradise
(DJ Harvey Streets Mix)«

aus der 12-Inch »Rushing to Paradise« (Whatever We Want Records, 2009)

Das sind dann wohl die aktuellen Ausläufer von Disco. Deep House.

Dieser Sound, den House of House hier aufgreifen, wurde Anfang der Neunziger nicht nur in New York geprägt, sondern auch gegenüber in New Jersey, wo Sie herkommen – in Clubs wie dem Zanzibar.

Davon bekam ich zu der Zeit überhaupt nichts mit. Ich stamme aus einer kleinen Farmerstadt im tiefsten Jersey, nicht aus Jersey City oder Newark, den Städten, die direkt am Hudson River liegen und wo die House-Clubs waren. Ich gehörte auch nicht zu den Leuten, die, um auszugehen, mal kurz von New Jersey nach Manhattan rüberfahren konnten und von den New Yorkern deswegen abfällig als ›bridge and tunnel‹ bezeichnet wurden. Nein, ich stand zu der Zeit auf Synth-Punk aus Philadelphia und interessierte mich für nichts anderes. Ich lebte in einer ganz anderen Welt.

Ähnlich wie Disco haben Sie House also erst in der Retrospektive für sich entdeckt?

Man könnte sogar sagen, dass es mir schwerer fiel, eine Liebe zu House zu entwickeln als zu Disco. Denn während ich die Discozeit als Kind ja wirklich überhaupt nicht miterlebt hatte, wurde ich Anfang der Neunziger im Radio und Fernsehen zumindest mit den kommerziellen, poppigen Auswüchsen des New Yorker House-Sounds konfrontiert – also mit C&C Music Factory und solchen Sachen. Schreckliche Musik! »Gonna Make You Sweat (Everybody Dance Now)« war wirklich der Gipfel der Käsigkeit! Es gab zu der Zeit nur einen einzigen New Yorker House-Act, den ich mochte, und das waren Deee-Lite. Die waren lustig.

Da passt es ja, dass vor einigen Monaten auf DFA eine Single des Produzenten Ray Mang erschienen ist, auf der Lady Miss Kier singt.

Ja. Ich traf Lady Miss Kier zum ersten Mal, als ich mit LCD Soundsystem meine erste Show in London spielte, im Great Eastern Hotel. Das war 2002. Da legte sie auf. Dann kam sie vorbei, als mein DJ-Kollege Pat Mahoney und ich vor einigen Monaten in New York eine unserer »Special Disco Version«-Partys veranstalteten, sie tanzte den ganzen Abend und machte uns viele süße Komplimente. Dass sie jetzt auf einem Track auf DFA Records singt, ist allerdings eher Zufall, denn Ray Mang hatte das Stück schon aufgenommen, bevor klar war, dass wir es herausbringen würden. Es ist eine Coverversion von »Bullet Proof«, einem Antikriegssong von George Clinton. Es schien uns die richtige Zeit zu sein, dieses Stück herauszubringen. Ray Mang hat es zwar noch während der Präsidentschaft von George Bush aufgenommen, und jetzt haben wir einen anderen Präsidenten – aber den Krieg gibt es immer noch.

LCD Soundsystem

»Pow Pow«

aus dem noch unbetitelten neuen Album (DFA, 2010)

Das ist das letzte Stück, das ich für mein neues Album aufgenommen habe – nachdem eigentlich schon alles fertig war. Mein Manager drehte durch, als ich ihm sagte, ich müsse unbedingt noch mal zurück ins Studio.

Man könnte »Pow Pow« als prototypisches Stück von LCD Soundsystem bezeichnen: Über einem kickenden, live gespielten Drumbeat erzählen Sie Anekdoten und Gossip aus den New Yorker Hipster-Zirkeln. Zwar kann man den Text schlecht verstehen, aber Sie sagen an einer Stelle auch irgendetwas Böses über den Journalisten Michael Musto, nicht?

Ich erkläre es Ihnen: Vor einigen Monaten vergab das Paper Magazine – das ist ein ziemlich peinliches New Yorker Szenemagazin – seinen jährlichen ›Nightlife Award‹. Justine D., eine langjährige Freundin von mir, sie ist Partyveranstalterin und DJ, war in einigen Kategorien für einen Preis nominiert. Eine dieser Trophäen sollte eben Michael Musto überreichen. Sie wissen, wer er ist?

Er ist so etwas wie die lebende Erinnerung an das New Yorker Nachtleben und die Avantgarde der siebziger und achtziger Jahre, oder?

Genau. Michael Musto ist nicht weniger als eine Institution in New York! Deswegen wird er auch für jeden Dokumentarfilm über diese legendären Zeiten interviewt, sei es über Candy Darling oder über Joey Arias, sei es über die »Squeezebox«-Partys. Das kann einem auch irgendwann ein bisschen auf die Nerven gehen. Aber ich mag ihn! Als Kind verschlang ich jeden einzelnen seiner Artikel in der Village Voice und träumte davon, eines Tages in New York ebenfalls auf solche verrückten Partys zu gehen wie er. Na ja, jedenfalls dachte ich mir schon, dass Justine D. den Preis von Michael Musto nicht bekommen würde, und deswegen nahm ich mir vor, bei der Verleihung einen auf Kanye West zu machen und wie dieser damals bei den MTV-Awards auf die Bühne zu stürmen und zu protestieren. Ich wollte Michael Musto die Trophäe sogar aus der Hand reißen und rufen: »Thanks a lot, Bruce Vilanche.«

Wer ist Bruce Vilanche?

Das ist ein anderer Michael Musto, auch so ein Nachtleben-Parasit, den in New York jeder kennt und der seit Jahrzehnten überall unterwegs ist. Michael Musto bei dieser albernen Preisverleihung, vor all diesen Leuten als Bruce Vilanche anzureden, das wäre die ultimative Demütigung gewesen! Dummerweise nur ließ ich mir das Mikro wieder abnehmen, bevor ich den Satz überhaupt sagen konnte, und dann beschimpfte mich Michael Musto als »Douchebag« – »Volltrottel«. Eine wirklich sehr peinliche Situation!

LCD Soundsystem *(noch unbetitelt) (DFA / EMI) 14.05.10*

SPEX-GESPRÄCH: *MARK E. SMITH*

»...ich hatte keine Ahnung, wie die so drauf sind, ich meine privat.«

Dichtes Schneegestöber in Berlin: Die Stadt ist im Ausnahmezustand, der Verkehr steht still, es ist der Tag der Berlinale-Eröffnung, zugleich der Tag vor dem alljährlichen Konzert von The Fall im Berliner Club Maria. Mark E. Smith ist verheiratet mit der Berlinerin Elena Poulou, er ist oft in der Stadt, das Interview findet außerhalb des branchenüblichen, für alle Beteiligten ermüdenden Promotion-Circuits statt. Treffpunkt ist das situationistische Restaurant Themroc in der Torstraße. Anlass des Gesprächs ist die Veröffentlichung des neuen Albums von The Fall, »Your Future Our Clutter« (vgl. Spex Pop Briefing ab S. 126), mit dem er bruchlos an seine experimentell-mutigen Musik- und Wortmeldungen der letzten Jahre anknüpft. Smith trägt Lederjacke, Anzughose, Pullover sowie ein klassisch geschnittenes Herrenhemd: eine gebrochen-elegante Erscheinung.

INTERVIEW: MAX DAX **FOTO:** NORMAN KONRAD

Mr. Smith, Sie sind ein Mann, der auf seine Kleidung achtet, stimmt's?

Ich achte auf mein Äußeres, ich kleide mich nicht beliebig. Seit meinem 19. Lebensjahr ziehe ich eigentlich immer dasselbe an. Gute Hemden und dazu meist eine schwarze Lederjacke. Vermutlich genügt es, immer gleich auszusehen, und irgendwann wird dann automatisch ein Stil draus. Als Fashion Victim würde ich mich deswegen nicht bezeichnen. Zwischendurch, in den nuller Jahren, hatte ich eine Phase, in der trug ich nur Anzüge. Aber auch da war es wieder so: Ich trug einfach jeden Tag Anzug, es war halt mein Stil – ich kaufte ausschließlich bei italienischen und englischen Schneidern. Heute trägt jeder Idiot Anzug, sogar die Kandidaten in den Casting-Shows. Also zog es mich wieder zurück zur Lederjacke. Die brachte mir anfangs nur Nachteile: 1979 wurde ich deswegen bei vielen Partys und Konzerten nicht reingelassen. Na gut, dachte ich, dann trage ich sie erst recht!

Aus Bockigkeit?

Ja, was denken Sie denn?

Wie ist es mit Ihrer Band? Muss die auch Stil haben? Es ist gar nicht so lange her, da betraten alle Mitglieder von The Fall die Bühne mit Anzügen.

Vermutlich dachten sich die Musiker, dass sie rausfliegen, wenn sie sich nicht so anziehen wie Mark E. Smith. Dabei können die Leute in meiner Band wirklich tragen, was sie wollen – solange sie nicht in kurzen Hosen auf die Bühne gehen. Eine Band kann es sich auf der Bühne nicht leisten, schräg rüberzukommen – schon gar nicht The Fall!

Haben Sie jemals Musiker gefeuert, weil sie das Falsche getragen haben?

Es hat sich bisher keiner getraut, Shorts anzuziehen.

Sie meinen: Ihre Musiker verstehen Sie?

Niemand versteht mich.

Ach so?

Nein, wirklich: Keiner durchschaut mich.

Gilt das auch für Ihre Musik?

Eigentlich nicht. Zumindest mache ich mit The Fall trotz allem funktionale Musik. Wenn ich Songstrukturen dekonstruiere, achte ich

dennoch immer darauf, dass das Publikum einen direkten Draht zu den Songs aufbauen kann. Aber es stimmt natürlich: Ich bin auch hungrig. Ich will immer neues Terrain betreten. Mit jeder Platte aufs Neue. Aber meine neue Platte war trotzdem schwerer zu bewältigen als die vorangegangenen zwei. Wie Sie vielleicht aus dem Internet wissen, habe ich mir vor einiger Zeit die Hüfte gebrochen und musste die meiste Zeit im Rollstuhl singen.

Im Sitzen singt es sich anders als im Stehen?

Ich war die ganze Zeit über auf starken Schmerzmitteln. Da kann man nicht immer klar denken. Ich habe zu keinem Moment im Studio den Überblick gehabt, ich erinnere mich an den Aufenthalt kaum, alles ist weichgezeichnet. Erst im Nachhinein realisierte ich, dass viele Songs gleich im ersten Take gesessen hatten. Ich hatte es nur am nächsten Tag vergessen und bildete mir stets ein, es gäbe noch unheimlich viel zu tun.

Es fällt auf, dass Sie auf »Your Future Our Clutter« Ihre Songs noch viel gründlicher dekonstruieren als auf ihren letzten Alben. Sie verzichten schlichtweg auf klassische Songstrukturen – meinen Sie das, wenn Sie sagen, dass Sie neues Terrain betreten wollen?

Das lag an den Schmerzmitteln.

Wollen Sie damit sagen, dass jeder Musiker solche Tabletten nehmen sollte?

Im Ernst: Ich war angenehm überrascht von der freien Form des Albums, als wir es dann im Kasten hatten. Wenn Sie heutzutage Platten aufnehmen, können Sie sich ja eigentlich alles erlauben. Sie müssen nur darauf achten, dass Sie mit einem guten Aufnahmetechniker zusammenarbeiten, der den Bass nicht zu laut dreht. Wenn Sie die freie Form als Fundament wählen, ist es sehr wichtig, dass der Sound stimmt. Es ist leichter, einer Platte eine durchgängige Soundarchitektur zu verpassen, wenn Sie sich auf dem sicheren Terrain herkömmlicher Songstrukturen bewegen. Aber wenn sozusagen ›alles erlaubt‹ ist, dann müssen Sie unbedingt darauf achten, dass das Freie einer Schwerkraft ausgesetzt ist – wenn Sie verstehen, was ich meine.

Sie meinen also: Der vollzogene Regelbruch muss eine Erdung haben?

Genau das.

Man kann Sie – wie schon oft in der Vergangenheit – in den neuen Songs kaum verstehen. Erzählen Sie Geschichten? Oder versuchen Sie sich auch textlich in der freien Form?

Ich erzähle meistens Geschichten.

Nehmen wir den Song »Mexico«. Sie rufen ständig »Acqua rosa! Acqua rosa! Acqua rosa!« Was soll das bedeuten?

Das stimmt.

Was stimmt? Ist Acqua Rosa ein Ort? Ein Küstenstrich? Handelt es sich um einen Cocktail?

»Mexico« ist ein sehr sonderbarer Song. Ich hatte zwischenzeitlich vergessen, dass ich ihn überhaupt aufgenommen hatte. Uns fehlte ein Song, dann habe ich ihn mir wieder angehört, und so landete er schließlich auf dem Album. In seiner Ursprungsform war der Text ein langes Gedicht über Engländer, die auf billigstmögliche Weise Urlaub machen wollen. Es gibt im englischen Fernsehen eine Sendung, in der erörtert wird, wo man sich die billigsten Ferienhäuser zulegen kann. In England selbst kann sich heute keiner mehr ein Häuschen auf dem Lande leisten, und auch nicht mehr in Griechenland oder Spanien – nur noch in Mexiko. Haben Sie sich den Song »Weather Report« vom neuen Album angehört? Es ist der letzte Song auf »Your Future Our Clutter«.

Es ist der einzige Song des Albums, auf dem Sie tatsächlich singen, wenn auch jenseits aller Harmonielehre. Auf den anderen Stücken hört man Sie sprechsingen.

Das war der einzige Song, bei dem ich im Stehen gesungen habe und nicht im Rollstuhl saß. Ich war einfach froh, wieder stehen zu können. Die Freude hat sich in diesem Gesang manifestiert.

Wichtiger ist noch, dass »Weather Report« in Minute 2:30 umkippt in einen stehenden, bedrohlichen Soundschlamm. Sie lassen ab diesem Moment alles Formatdenken endgültig hinter sich, die Musik wird gründlich atonal. Ein großartiges Statement! Aber warum?

Kaum einer tut so etwas noch heutzutage.

»Normalerweise tausche ich meine Musiker zwischen zwei Alben punktuell aus. Auf diese Weise bleibe ich ganz natürlich immer der Boss.«

Und ich stelle mir oft genau diese Frage: Warum traut sich das niemand? Es ist ›heavy avant-garde shit‹, klar. Aber es klingt super. Und jeder könnte es tun. Aber die Musiker sind heutzutage alle feige.

Das Stück klingt ab Minute 2:30 frei und radikal wie Aufnahmen der Einstürzenden Neubauten aus den frühen Achtzigern.

Also klingt es wie The Fall! Ich will mich mit niemandem vergleichen, ich sage nur: Das Format des Albums befiehlt mir geradezu, dass ich Freiheiten nutze. Und wissen Sie, was das Beste ist? Meine Band hat keinen blassen Schimmer davon, was der Begriff ›Avantgarde‹ bedeutet!

Mit anderen Worten: Die Befehlskette bei The Fall basiert auf einem Vorsprung an Wissen?

So kann man das nicht sagen. Es ist für mich geradezu überraschend, dass wir dieses Album in derselben Besetzung aufgenommen haben wie unser letztes, »Imperial Wax Solvent«. Normalerweise tausche ich meine Musiker zwischen zwei Alben punktuell aus. Auf diese Weise bleibe ich ganz natürlich immer der Boss. Mich hat vor allem gefreut, dass mir »Imperial Wax Solvent« im Nachhinein etwas bedeutete. Immerhin war die Band zum Zeitpunkt der Aufnahmen erst seit zwei Monaten in dieser Besetzung zusammen. Ich kannte keinen der Musiker persönlich, hatte keine Ahnung, wie die so drauf sind, ich meine privat. Das hätte auch ganz schön schiefgehen können. Umso größer war die Überraschung, als wir auf einer musikalischen Ebene so gut harmonierten.

Wie finden es Ihre Musiker denn, wenn Sie etwa in dem neuen Song »Bury« eine endlos erscheinende Minute verstreichen lassen, in der die Musik dumpf und wie durch eine Wand gehört klingt, um dann laut und klar loszulegen?

Ich bin ganz klar der Meinung, dass mehr Bands solche Formexperimente zulassen sollten. Aber man muss auch wissen, wann es zu viel wird. Unsere neuen Songs funktionierten sogar in Liverpool. Dort haben wir letztes Jahr kurz vor Weihnachten gespielt, und Liverpool ist bis heute einer der schlimmsten Orte, um Konzerte zu geben. Die Leute dort sind solche Snobs, wenn es um Musik geht! Nach der Show kamen aber Leute zu mir und gratulierten mir. Sie meinten, dass die derzeitige Besetzung von The Fall die beste seit den frühen Achtzigern sei. Ich finde das ja auch. Meine Band ist sehr jung und offen für alles. Ich könnte ihr Vater sein. So experimentieren wir also munter drauflos, während die meisten angesagten britischen Popbands nichts anderes machen, als öde Pub-Rock-Riffs runterzuspielen und dies mit einer aufwändig polierten Produktion zu kaschieren.

Gilt das Gebot des Experiments auch für Ihre zahlreichen Kollaborationen mit anderen Musikern – etwa Von Südenfed und Gorillaz?

Die meisten Anfragen lehne ich ab. Ich stelle mir immer die Frage, ob ein Anhänger von The Fall es verstehen würde, wenn ich in so einem sonderbaren Kontext auftauche.

Handelt es sich nicht um strategische Erwägungen, wenn Sie bei den Gorillaz ein Stück singen? Es ist doch absehbar, dass sich deren Album millionenfach verkaufen wird.

Meinen Sie? Ich kann das nicht beurteilen. Ich wusste gar nicht, wer die Gorillaz sind. Ich habe natürlich zuerst einmal abgesagt. Finden Sie nicht, dass die Gorillaz wie Schuljungs sind? Schuljungs, die plötzlich erkennen: »Huch, ich bin ja erwachsen!«

Dafür agiert Damon Albarn aber schon zu intelligent und weltoffen, meinen Sie nicht?

Ich weiß nur, dass viele meiner jungen Freunde und viele meiner Freundinnen die Gorillaz gut finden. Sie sind eine typische Studentenband. Aber nachdem Damon Albarn sich um mich zu bemühen begann, beschäftigte ich mich mit seinem Konzept und begann es zu mögen. Ich fand die Idee toll, für einen Moment in meinem Leben eine Cartoonfigur zu sein. Aber das war keine Karriereentscheidung. Damon gab mir zwei CDs mit mehr als hundert Minuten Musik, das waren vielleicht sechzig Songs, aus denen ich frei auswählen konnte. Ich habe mir die natürlich nicht alle angehört, ich habe bessere Dinge zu tun. Ich habe schließlich eine eigene Band!

Wie kam es also, dass Sie nun bei »Glitter Freeze« singen?

Es war der erste Song auf der ersten CD.

Als wir uns das letzte Mal trafen, verneinten Sie die Frage, ob Sie eines Tages eine Autobiografie zu veröffentlichen gedenken. Und kurze Zeit später erschien mit »The Renegade« ein genau solches Buch von Ihnen.

(lacht) Habe ich das tatsächlich verneint? Ein Ghostwriter hat »The Renegade« für mich geschrieben. Gelogen habe ich also nicht.

Am besten lesen sich in »Renegade« die Kapitel, in denen Sie scheinbar wahllos irgendwelche Wörter assoziativ aneinanderreihen. Die wirken dann wie lange, absurde Gedichte.

Funktioniert gut, nicht? Aus solchen experimentellen Assoziationsketten destilliere ich oft meine Songtexte. Ich achte dann aber darauf, dass sie einen Sinn ergeben. Ursprünglich wollte ich meine Autobiografie in demselben schmierigen Stil verfasst sehen, wie Fußballer gerne ihre Memoiren schreiben. Ich liebe Franz Beckenbauers »Der freie Mann«. So müssen echte Autobiografien geschrieben sein: »Ich erinnere mich noch ganz genau an mein erstes Punktspiel im Jahr 1973. In der 57. Minute habe ich das entscheidende Tor geschossen, nachdem ich diese perfekte Bananenflanke von XY auf die Stirn bekam.« Das ist herrlicher Nonsens. Ich lese solche Bücher gerne. Ich lese überhaupt gerne. Leider hat mein Ghostwriter das nicht ganz so hinbekommen, wie ich es mir vorgestellt hatte. Oder finden Sie, dass sich mein Buch wie eine Fußballer-Biografie liest?

Absolut nicht. Eigentlich schimpfen Sie nur über Ihre Musiker.

So muss man mit Musikern reden.

Ist das das Geheimnis Ihres späten Erfolgs? Es ist eine Sache, als junger Musiker in einer Bewegung aufzugehen und zum Kultstar zu werden. Es ist eine andere Sache, als über Fünfzigjähriger immer noch eine Band zu dirigieren und dabei sogar Zeichen zu setzen, wie es Ihnen zuletzt mit »Reformation Post TLC« oder »Imperial Wax Solvent« gelang.

Es fällt mir schwer, auf so ein Lob etwas zu entgegnen. Aber wenn Sie das so sehen, dann freut mich das. Ich weiß nur, dass ich mir die Freiheiten, die ich mir heute in meiner Musik nehme, hart erkämpft habe. Ich dachte immer, das Geheimnis meines Erfolgs läge in dem Umstand begründet, dass ich versuche, eben nicht kommerziell erfolgreich zu sein. Ich bin jetzt 52 Jahre alt. Die Frage, die ich mir permanent stelle, lautet: Wie weit kann ich gehen? Oft habe ich den Eindruck, dass ich gerade erst begonnen habe, diesen abstrakten, unkommerziellen Weg zu gehen. Und dann lese ich am Ende des Jahres die Bestenlisten in den Zeitungen, und The Fall ist in allen relevanten Zeitschriften immer gut platziert. Das finde ich insofern bemerkenswert, als ich mir des Umstands völlig bewusst bin, dass ich ziemlich sonderbare Musik mache. Es ist nicht selbstverständlich, in einer auf Kommerz basierenden Kultur mit solcher Musik Erfolg zu haben, oder auch einfach nur Anerkennung zu bekommen. Viele meiner Freunde können nichts mit meiner Musik anfangen. Seit mir das bewusst geworden ist, spiele ich ihnen manchmal ein Album vor, bevor es veröffentlicht wird.

Was sind das für Freunde?

Leute, die ich in Pubs kennenlerne, Leute, die sich für Fußball interessieren, mit denen ich gemeinsam Ligaspiele gucke.

Was gefällt denen nicht an Ihrer Musik?

Ich bin denen zu abstrakt. Sie verstehen die Abseitsregel, aber sie verstehen meine Musik nicht. Sie hören lieber Pink Floyd.

The Fall *»Your Future Our Clutter«*
(Domino / Indigo) 26.04.10

ERYKAH BADU

RENAISSANCE DES INNEREN REICHTUMS

ERYKAH BADU / JAY ELECTRONICA / FLYING LOTUS / GEORGIA ANN MULDROW

Auferstanden aus der Asche der Industrie: Aktuell schart sich eine ebenso experimentierfreudige wie spirituelle Hiphop-Community um Figuren wie Erykah Badu, Jay Electronica, Flying Lotus oder Georgia Ann Muldrow. Ausgestattet mit dem Gedankengut des Freejazz der sechziger Jahre und einem Link zu höherem Bewusstsein, entwickeln sie eine Art neue musikalisch-politische Introspektion.

TEXT: JONATHAN FISCHER **FOTOS ERYKAH BADU**: MARC BAPTISTE **JAY ELECTRONICA**: TOBIAS HOFFMANN
GEORGIA ANN MULDROW: UBIQUITY RECORDS **FLYING LOTUS**: TIMOTHY SACCENTI

Vielleicht kann man sie als die ›New Earth Army‹ des Hiphop bezeichnen. Gemeint sind all die Beatproduzenten, Songwriter und Rapper, die derzeit einen frischen spirituellen Wind in die Arena des Supercool blasen. Die sich zum Beispiel nicht schämen, von Themen wie Weiblichkeit und kosmischen Gesetzen zu schwärmen, wo ihre Mainstream-Kollegen noch immer am Autozubehör kleben. Die der Unterhaltungsindustrie auf den ersten Blick esoterisch anmutende Werte entgegensetzen und dabei doch geerdeter wirken als die ›Keepin' it real‹-Mafia mit den vielen Dollarzeichen in der Spiegelbrille. Tatsächlich gibt die von George Clooney produzierte Kriegs-Satire »Männer, die auf Ziegen starren«, die in den letzten Wochen im Kino lief, ein gutes Gleichnis für den aktuellen Stand des Hiphop ab: Eine Spezialeinheit für übersinnliche Kräfte innerhalb der US-Army, die sogenannte ›New Earth Army‹, trainiert unter dem Kommando eines ehemaligen Hippies paranormale Fähigkeiten. Statt nach dem üblichen Freund-Feind-Schema Konflikte durch brachiale Gewalt zu lösen, predigt er die Bruderschaft allen Lebens – und die Kraft des menschlichen Geistes, auch den Gegner von seinen mörderischen Absichten abzubringen. In dieser Einheit geht es ganz und gar unmilitärisch zu: Umarmungen, Atemübungen, ja selbst Ausdruckstanz sind an der Tagesordnung. In Kontrast zum Kasernenalltag der ordinären Army wirkt das oft lächerlich. Doch dann wird klar, dass es hier um mehr als bloßen Kriegserfolg geht, dass sich viele dieser Soldaten im Auftrag einer höheren Mission sehen.

Die Parallelen zur besagten Gruppe fast ebenso geheim operierender Hiphop-Künstler liegen auf der Hand. Jay Electronica, Flying Lotus, Declaime, Georgia Ann Muldrow, Madlib, Erykah Badu oder Sa-Ra Creative Partners: Sie alle würden wohl nicht so klingen, wie sie es tun, wenn es ihnen in erster Linie um kommerziellen Erfolg ginge. Viele ihrer besten Produktionen zirkulieren nur in Insider-Kreisen und wollen auch gar nicht im Kontext des Mainstreams vermarktet werden. Denn bekanntlich lässt sich spirituelles Denken kaum in Industrieverpackungen zwängen. Es geht hier um eine Lebensperspektive, die weder den letzten Pop-Thrill noch die aktuellsten Polit-Ticker bedient. Vielmehr geht es nach den Worten des afroamerikanischen Kulturkritikers Tolu Olurunda um nicht weniger als »einen Gezeitenwechsel, eine dynamische Umschichtung, eine Revolution der Werte«. In einem vor drei Monaten erschienenen Editorial für das Online-Magazin Allhiphop.com verkündet der renommierte Journa-

list, beflügelt von einem neuen Jay-Electronica-Track, das »Ende des genetisch manipulierten Hiphop«: »Der geschmacklose, unnatürliche, künstlich aromatisierte Sound, der den Mainstream-Hiphop ein volles Jahrzehnt lang dominierte, wird von Fans und selbst Künstlern weltweit abgelehnt.«

Zwar mögen die Umsatzzahlen von Künstlern wie Flying Lotus oder Georgia Ann Muldrow noch immer jedem Vergleich mit den Königen des Mainstreams spotten. Doch sie repräsentieren eine lebendige, dynamisch wachsende Szene. Möglicherweise musste der immer noch voluminöse, aber hoffnungslos verkrustete Panzer des industriellen Hiphop erst einmal medienwirksam begraben werden, bevor sich der Blick des Publikums für diese spirituellen Unterströmungen des Genres öffnen konnte. Und noch eine andere Enttäuschung nährt diese Gegenbewegung: die Einsicht, wie überzogen die Hoffnungen auf eine baldige, umfassende Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse durch Präsident Barack Obama waren, eine Ernüchterung über die Möglichkeiten eines rein politischen Aktivismus. So gesehen ist die Hinwendung zur Introspektive, zur Arbeit am Selbst eine fast logische Konsequenz: »Da liegt doch das Herz unserer Kunst«, konstatiert etwa der in L.A. wohnende Beat-Produzent und John-Coltrane-Großneffe Steven Ellison alias Flying Lotus: »Sich auf eine innere Reise zu begeben. Du erschaffst die beste Arbeit, wenn du ehrlich vor dir selber bist und deine Zuhörer mit auf den Weg nimmst.«

Der industrielle Hiphop, sagt Flying Lotus, habe sich zu viele Regeln auferlegt: »Da gibt es alle möglichen Dinge, die du tun darfst oder lassen solltest. Ich aber fühle mich dem ursprünglichen, umfassenden, grenzenlosen Geist des Hiphop verbunden – und den bringe ich in meine Musik ein.« Zwar ist die Kombination von Spiritualität und Hiphop natürlich nicht ganz neu, haben sich schon Rakim, KRS-One oder Nas implizit mit den geistig-seelischen Dimensionen ihres Genres auseinandergesetzt. Doch eine neue Generation von Hiphop-Künstlern betreibt ihre Seelensuche universeller und undogmatischer als je zuvor: Es reicht ihnen nicht, Respekt für die klassischen Hiphop-Disziplinen DJing, Writing, B-Boying und MCing einzufordern. Vielmehr beschäftigen sie sich auch mit alternativer Pädagogik, Filmemachen, Literatur und Meditationstechniken, und sie beziehen sich ebenso auf die islamisch geprägten Lehren der Five Percent Nation wie auf die Kosmologie eines Sun Ra oder die neuen Kommunikations-Philosophien der Internet-Communitys.

DIE KOMBINATION VON SPIRITUALITÄT UND HIPHOP IST ZWAR NICHT NEU. DOCH DIESE GENERATION VON KÜNSTLERN BETREIBT IHRE SEELENSUCHE UNDOGMATISCHER ALS JE ZUVOR

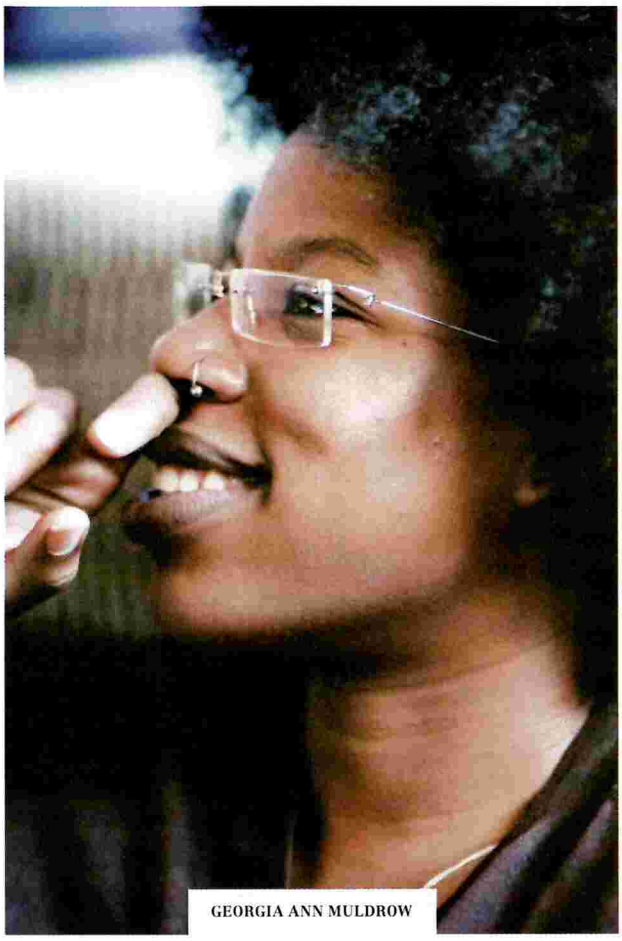
So hat Jay Electronica etwa das Gros seines Werkes – vom 2007 auf MySpace gestellten Stück »Act 1: Eternal Sunshine« über die erste offizielle Single »Exhibit A« aus dem Jahre 2008 bis zu Dutzenden von Demotapes – ausschließlich im Internet und auf obskuren Web-Plattformen veröffentlicht. Seinem Mythos als ›Jack Kerouac des Hiphop‹ hat es kaum geschadet: Electronicas jüngste Digital-Single »Exhibit C« schaffte es kurz nach ihrer Veröffentlichung im Dezember 2009 auf Anhieb in die Top Ten der iTunes-Hiphop-Charts und kreierte im Internet einen Hype wie ein aus heiterem Himmel gefallener Nummer-eins-Hit. Mehrere MCs, von Capone-N-Noreaga bis Cassidy, haben auf Mixtapes über die ätherische, von Just Blaze produzierte Nummer schon eigene Reime gerappt. Und auch P. Diddy, Mos Def, Nas, Q-Tip und Talib Kweli stimmen Jubelchöre auf Jay Electronica an – was den Bietkampf der Plattenfirmen um den mysteriösen Untergrund-Star noch verschärfen dürfte. Angeblich sind dem aus New Orleans stammenden und 1976 als Je'Ri Allah geborenen Rapper bereits viele Millionen Dollar Vorschuss für ein Album geboten worden. Jay Electronica aber hat stets abgewunken: »Viele Majors scheinen keine Ahnung zu haben, was im Hiphop überhaupt vor sich geht. Vielleicht ist der Weg über sie heute gar nicht mehr nötig.« Zudem, sagt er, müsse er sich erst selbst finden, bevor ihn ein größerer Markt interessiere.

Selbstfindung: Das umschreibt wohl am besten das gemeinsame Thema der bisher veröffentlichten Jay-Electronica-Tracks, und es erklärt seine Vorliebe für cinematographische, eher von Stimmungen denn Beats getriebene Musik. »Act 1: Eternal Sunshine« etwa verzichtet ganz auf Schlagzeug und nutzt stattdessen die Filmmusik von Michel Gondrys »Eternal Sunshine of the Spotless Mind« als Soundquelle – die 15-Minuten-Länge des Stücks, die Aufteilung in fünf Segmente, die gesampelten Dialoge und Spoken-Word-Passagen mit Partnerin Erykah Badu und Produzent Just Blaze führen derweil ein Format in den Hiphop ein, das man am ehesten mit den

JAY ELECTRONICA

politisch-spirituell aufgeladenen Jazz-Suiten eines Archie Shepp oder Pharoah Sanders assoziiert. Zumal Jay Electronicas Lebensphilosophie ihre Glaubwürdigkeit aus seiner Autobiografie schöpft. Etwa auf dem Stück »Exhibit C«: Hier nimmt der Rapper seine über Jahre hinweg immer wieder erfahrene Obdachlosigkeit als Ausgangspunkt einer texterischen Reise zu sich selbst: »When I was sleeping on the train / Sleeping on Meserole Ave out in the rain / Without even a single slice of pizza to my name / Too proud to beg for change, mastering the pain«. Dabei dankt er vor allem den auf göttlichen Selbstwert und Einfügung in eine kosmische Ordnung zielenden Lehren der Five Percenters für seine Errettung aus der Depression: »Fighting, shootin' dice, smokin' weed on the corner / Try to find the meaning of life in a Corona / Till the Five Percenters rolled up on a Nigga and informed him / ›You ether build or destroy, where you come from?‹«

Doch auch wenn der tiefe Ton der Überzeugung in seinen Raps, die abstrakten, inspirierenden Lyrics und die Vergleiche mit Nas (für den Jay Electronica 2008 den Track »Queens Get the Money« produzierte und der Gerüchten zufolge auf Electronicas nächster Veröffentlichung »Act II« gastiert) ihn zum meistdiskutierten Rapper der Gegenwart machen: Jay Electronica missachtet die Rituale des konventionellen Popbetriebs. Bei einem Auftritt in London in diesem Jahr soll er das gebuchte Luxushotel gegen ein Zimmer im Hostel getauscht haben, »weil ich in einer fremden Stadt gerne mit anderen Menschen ins Gespräch komme«. Und wie Erykah Badu – mit der er eine einjährige Tochter hat, Mars Merkaba, die er mit Badu aufzieht – ist Jay Electronica berüchtigt dafür, selbst Wildfremden die eigene Privatnummer in die Hand zu drücken. »Ich bin nur eine Person, die Fehler macht, lernt und wächst. Am liebsten würde ich zu jedem, dem ich begegne, eine Beziehung aufbauen.« Den Kern dieser Einstellung habe er von seiner religiösen Mutter und Großmutter übernommen. Aus der Kindheit stammt auch Jay Electronicas Superhelden-Faible, nach dem er seinen Künstlernamen formte und das er auf ganz eigene Weise interpretiert: »Wir erreichen während unserer Lebenszeit nie unser volles Potenzial. Aber wir bekommen manchmal eine Ahnung davon, wie es ist, Superheld zu sein – etwa wenn wir außergewöhnliche Dinge für unsere Nachbarschaft oder das Leben eines anderen Menschen leisten.«



GEORGIA ANN MULDROW

Ganz ähnliche humanistische Gedanken predigt seine Lebenspartnerin Erykah Badu auf ihrem neuen Album. »New Amerykah Part Two (The Return of the Ankh)« ist das seit langem zugänglichste Werk der Soulsängerin. Es nimmt nicht nur die Symbolik des altägyptischen Ankh-Stabs und die warmen Soulklänge ihres Debüts »Baduizm« aus dem Jahr 1997 wieder auf. Es bekräftigt auch Badus Rolle als Kristallisationspunkt und Pop-tauglichster Vorposten des ›New Earth Hiphop‹. »War Hiphop nicht schon immer ein Vehikel, um den Menschen zu seinem vollen Potenzial zu bringen?«, fragt Badu. In diesem Sinne zapft die Sängerin vielfältige spirituelle Traditionen an, nützt den Geist des Siebziger-Jahre-Funk als Sprungbrett in die Gegenwart und versammelt ähnlich gesinnte Freunde als Mitmusiker: James Poyser, Questlove, Jay Dilla (der mal wieder posthum einen Beat beisteuert), ihren Kindheitsfreund Shafiq Husayn von Sa-Ra Creative Partners oder Georgia Ann Muldrow, mit der sie sich jenseits von Beats auch über Kindererziehung und Stillen austauscht. Badu hat ihr neues Album im Gegensatz zum politisch kämpferischen Vorgänger »New Amerykah Part One (4th World War)« aus dem Jahr 2008 zum Produkt ihrer emotionaleren rechten Gehirnhälfte bestimmt: »Die Introspektive ist ein weibliches Attribut. Ich bin keine Protestmarschiererin, niemand, der mit Plakaten durch die Gegend laufen würde. Meine Arbeit für den Planeten sieht anders aus. Voraussetzung für die Änderung der politischen Verhältnisse ist doch eine Ehrlichkeit im Persönlichen.«

Die unterrepräsentierte weibliche Perspektive: Sie wird von der neuen Hiphop-Generation gerade für sich entdeckt und erforscht. Zum Beispiel in der Symbolik des als Träger femininer und maskuliner Kräfte charakterisierten Ankh-Stabs. Genauso in Jay Electronicas Namen (»Das ›a‹ am Ende steht für meine feminine Seite«) oder zwischen Flying Lotus' flirrenden elektronischen Beats, die Steven Ellison der Inspiration durch die tägliche Meditation zuschreibt. Oder auch auf dem von Georgia Anne Muldrow mit ihrem Ehemann Declaime alias Dudley Perkins im Februar veröffentlichten Album »SomeOthaShip«. Der Optimismus,

INTERVIEW MIT ERYKAH BADU

»ES MACHT EINSAM, SEINER WAHRHEIT ZU FOLGEN.«

Erykah Badu ist das bekannteste Gesicht des ›New Earth Hiphop‹. Die 1971 als Erica Abi Wright in Dallas geborene Soulsängerin und dreifache Mutter hat Ende März ihr Album »New Amerykah Part Two (Return of the Ankh)« veröffentlicht. Auf ihm tritt sie für weibliche Stärke und mehr Eigenverantwortung ein.

INTERVIEW: JONATHAN FISCHER

Mrs. Badu, auf Ihrem neuen Album verknüpfen Sie Beziehungsdramen mit universaler Lebensphilosophie. Machen Sie einen grundsätzlichen Unterschied zwischen der Popstar-Persona Erykah Badu und Ihrem Privatleben?

Also ich sehe da keinen Unterschied, können Sie ihn erkennen? Wenn man sich heute etwa via Twitter unterhält, dann erscheint doch dieses Gefühl, eine Berühmtheit zu sein und sich abgrenzen zu müssen, als etwas sehr Gestriges. Ich jedenfalls fühle mich den Menschen der Twitter-Community ziemlich verbunden. Wir teilen Gedanken und argumentieren auf derselben Ebene miteinander.

Sie reden auf Ihrem Album von Kindern als »spirituellen Kriegern« – und betonen, wie sehr das Muttersein Ihre Musik prägt.

Ich komme nun mal aus einer Tradition starker Frauen. Meine Mutter war so, meine Großmutter auch – ich nenne es ein ›Königinnentum‹ oder ›Womaniverse‹. In dem dominieren weibliche, mütterliche Qualitäten. Einen Vater habe ich nie gehabt. Viele Kinder in meiner Community sind so aufgewachsen und wachsen auch noch heute so auf. Frauen verkörpern bei uns Stärke und Stolz.

Warum haben Sie das Ankh, einen altägyptischen Priesterstab, in den Titel Ihres neuen Albums aufgenommen?

Das Ankh vereint in sich männliche und weibliche Eigenschaften. Dieses Gleichgewicht ist Amerika verlorengegangen. Daheim mögen die Frauen den Laden schmeißen, auf politischer Ebene aber fehlen uns die weiblichen Energien. Unsere Vorstellung von Macht bleibt deshalb einseitig: Der einsame männliche Held, der Gewalt braucht, um sein Problem zu lösen. Ist das nicht kindisch?

Sie predigen dieses emanzipatorische Gedankengut bereits seit Ihrem hoch erfolgreichen Debütalbum »Baduizm« aus dem Jahre 1997.

Und ich werde mir weiterhin das Recht herausnehmen, zu sagen, was ich denke: Wir lernen in unserer Gesellschaft nicht, mit menschlichen Beziehungen umzugehen, uns einander zugewandt und liebend zu verhalten. Diese spirituelle Seite des Menschseins wird in der Schule schlichtweg ausgeblendet. Und wer nicht mitläuft, gerät schnell in die Rolle des Dummen, des Außenseiters. Es macht einsam, seiner Wahrheit zu folgen.

Dabei hat sich um Sie mit Georgia Ann Muldrow, Madlib, Sa-Ra Creative Partners oder Jay Electronica eine Szene spirituell interessierter Hiphop-Künstler geschart.

Wir haben uns gegenseitig gefunden – das heißt, ich bin auf meiner Suche nicht alleine, sondern repräsentiere eine ganze Gruppe von Menschen, die dieselben Werte teilen und leben. Manche halten uns für Hippies. Aber wir sind nicht weltfremd: Viele von uns engagieren sich in der Sozialarbeit oder bauen Schulen auf. In Dallas etwa stehe ich regelmäßig in einer Suppenküche. Nur dass da keine Presseleute oder Kameras erwünscht sind.

Sie zitieren islamische, jüdische und christliche Lehren und bezeichnen Ihre Musik schon mal auf altägyptisch als ›hesi‹ – also Klang gewordenes Gebet. Ein Aufruf gegen jeglichen Dogmatismus?

Ich bin kein Mitglied einer religiösen Gemeinschaft, aber ich habe viele ihrer Lehren studiert: Als Kind bin ich auf eine katholische Schule gegangen, später haben mich der Islam und die Lehren der Five Percenter interessiert, und auf dem College entdeckte ich die Philosophie des alten Ägypten. Am Ende aber gehöre ich nur der Welt.

Viele Amerikaner setzten unrealistische Hoffnungen in den Wechsel unter Präsident Obama. Sie aber propagieren, dass es in der Eigenverantwortung der Menschen liegt, sich selbst und die Welt zu retten. Welche Rolle kann Hiphop dabei spielen?

Hiphop kann beide Seiten vereinen: Eigenverantwortung heißt ja nicht, die Augen vor den Mächten zu verschließen, die die Welt regieren. Ganz im Gegenteil: Wir alle sollten unsere politischen Repräsentanten mehr in die Pflicht nehmen. Andererseits habe ich Hiphop immer als große spirituelle Kunst wahrgenommen – nicht weniger inspirierend als zum Beispiel Michelangelos Wandgemälde. Selbst wenn diese Musik aggressive oder sexuelle Energien kanalisiert, unterscheidet sie sich doch nicht wesentlich von einem religiösen Ritual. Wird nicht hier wie da gesungen, geredet, getanzt?

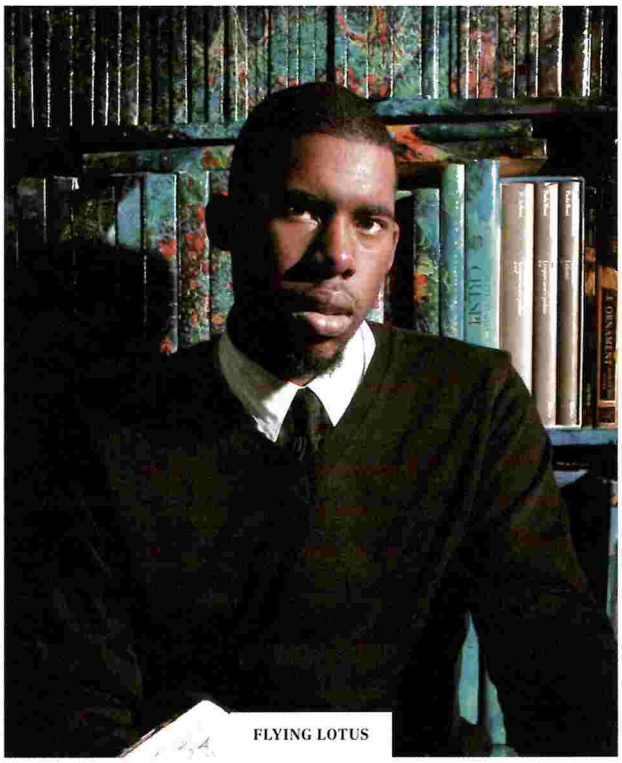
Wieweit kann Musik Ihrer Meinung nach zu einer Bewusstseinsveränderung beitragen?

Gil Scott-Heron und viele andere Soulsänger aus den Siebzigern sind in meine DNA übergegangen – ihr Sound, das analoge Knistern ihrer Platten, ihre Coverkunst. Ich bezeichne mich deswegen als Kind des Funk. Ich möchte meine Hörer das fühlen lassen, was ich beim Hören ihrer Platten gefühlt habe. Und wie Gil-Scott Heron oder Curtis Mayfield hole ich die Liebe aus dem Reich des Privaten in die politische Arena: Ich singe »My love what did I do to make you fall so far from me / Now I can't recall because of the fall / Selective memory / And then you built a wall a 20 feet wall so I couldn't see / But when I get off my knees I might recall I'm 20 feet tall«. Das kann man sehr vielfältig interpretieren. Als Drama einer Einzelperson, aber auch als gesellschaftliche Metapher. Ich möchte da niemanden missionieren. Aber wenn so ein Song dazu führt, dass sich jemand Fragen stellt, dass er genau hinschaut und sich selbst in seiner potenziellen Größe erkennt, dann ist das großartig.

Sie stecken einen großen Teil Ihrer Einkünfte in eine Stiftung namens B.L.I.N.D. oder »Beautiful Love Incorporated Nonprofit Development«.

In meiner Kindheit besuchte ich ein Community Center in meiner Nachbarschaft in Dallas, wo Weiße, Schwarze, Asiaten und Latinos als Freiwillige unterrichteten und uns Tanz, Musik, Bach und Beethoven, John Steinbecks Literatur und Francis Ford Coppolas Filme nahebrachten. Dieses Geschenk möchte ich weitergeben. Deshalb habe ich nun ein ähnliches Zentrum aufgebaut. Kinder können dort Trommeln lernen, Theater spielen, Computer programmieren, Lesungen veranstalten. Sollte ich einmal mit der Musik aufhören, werde ich dort als Lehrerin arbeiten.

die Energie und die kosmologischen Anspielungen von Muldrows »interplanetarischem Funk« machen dabei deutlich, dass spirituelles Kriegertum und musikalische Avantgarde aus demselben Geiste schöpfen. »Es ist besser, schreckliche Musik zu machen, als Mittelmaß«, sagt die Sängerin, Rapperin, Songwriterin und Produzentin. Und: »Unser Album soll koloniale Geisteszustände aufdecken.« Entsprechend eigenwillig tönt Muldrows jazzige, von unkonventionellen Akkordwechseln geprägte Hiphop-Melange bisweilen – um auf Songs wie »Get Up« oder »Shine On« und mit Gastrappern wie Kool G Rap oder Black Milk dann doch ganz unwiderstehliche Grooves zu fabrizieren. Dabei macht die Musikerin, die parallel zu »SomeOthaShip« im Februar auch ein Soloalbum mit dem Titel »King's Ballad« herausbrachte und im Mai unter ihrem Pseudonym Iyoti gleich noch ein weiteres folgen lassen wird, keinen Hehl aus ihrer grundsätzlichen Verachtung für die »kriegstreiberische Infrastruktur Amerikas« und damit auch deren politischer Repräsentanten: »Unsere Freiheit«, sagt die in Batikhemden und Afro-Look auftretende Muldrow, »ist doch nur eine McDonald's-Freiheit. Ich habe zu viele Menschen leiden sehen, meine Familiengeschichte zu gründlich studiert, um von einem Präsidenten Obama gekauft zu werden.«



FLYING LOTUS

Wo die Politik kein Heil mehr verspricht, da rückt der innere Reichtum, die Verbindung mit den Gesetzen des Universums in den Vordergrund. So erfährt das kosmologische Gedankengut des Freejazz der sechziger Jahre eine Renaissance: Kein Zufall, wenn Georgia Ann Muldrow dieses nun für den Hiphop übersetzt. Ihr Vater, der 2007 gestorbene Jazzgitarrist Ronald Muldrow, spielte unter anderem mit Eddie Harris, ihre Mutter Rickie Byars Beckwith stand für Pharoah Sanders hinter dem Gesangsmikrofon und leitet in Los Angeles den Chor des freigeistigen Agape Spiritual Center, in dem mit Meditation, Gebet und Visionstraining den Herausforderungen des 21. Jahrhunderts begegnet wird und in dem man nicht mehr an Gott, Allah oder Jachveh glaubt, sondern nur an den ›Spirit‹. Spiritualität und Jazz: Eine ähnliche Sozialisation hat auch Steve Ellison alias Flying Lotus durchlaufen, der auf »SomeOthaShip« als Gastproduzent auftritt und außerdem gerade sein drittes eigenes Album »Cosmogramma« veröffentlicht. Wie Muldrow erweitert er die sonischen Grenzen des Hiphop. Und wie sie und auch Jay Electronica oder Erykah Badu glaubt er an eine »durch die Musik gestiftete spirituelle Gemeinschaft«. Der Name seines Albums sei seiner Tante, der legendären Jazz-Pianistin Alice Coltrane geschuldet, in deren Ashram in Los Angeles er einst aufwuchs. »Ich habe mit ihr kaum über Musik, dafür umso mehr über ihre hinduistischen spirituellen Studien geredet. Dabei verstand ich fälschlicherweise immer ›Cosmogramma‹ statt ›Cosmic Drama‹«, sagt der 27-jährige Musiker. »Doch das Wort existiert tatsächlich: Das Universum zu studieren, über die Straßen von L.A. hinauszugehen, das bedeutet Cosmogramma für mich.«

Um Flying Lotus hat sich eine Szene für abstrakten Hiphop etabliert, die sich in L.A. wöchentlich in einem Club namens Low End Theory trifft. Hier findet Ellison Gleichgesinnte. Hier kann er über Ideen jenseits von Software-Simpeleien reden. »Viele junge Künstler legen zu großen Wert auf den technischen Aspekt, die Plug-ins. Dabei ist es doch viel wichtiger, in die Tiefen der eigenen Imagination einzutauchen. Zu erforschen, wohin wir musikalisch überhaupt wollen.« »Cosmogramma« kann man sich dabei als eine Art Space-Oper vorstellen, eine Folge flirrender, introspektiver Stimmungsbilder, die genauso viel der liberalen, entspannten Atmosphäre von Flying Lotus' kalifornischer Heimat verdankt wie auch dem Klanguniversum seiner Tante Alice Coltrane. Er verwendet zwar nur einige winzige Samples. Aber es sind Coltranes Ideen, die Ellisons Zusammenspiel mit deren Sohn Ravi Coltrane, dem Bassisten Thundercat und der Harfenistin Rebekah Raff durchwirken. Auch Thom Yorke von Radiohead revanchiert sich auf dem Album als Gastsänger für einen Remix, den Flying Lotus für ein Radiohead-Stück anfertigte. »Wir wollen über die physische Anmache des Hiphop hinaus«, erklärt der Produzent. ›Wir‹, das sind für Flying Lotus alle, die ihren inneren Reichtum nicht durch Industrie-Normen filtern lassen. Oder wie es Just Blaze und Jay Electronica auf »Exhibit C« formulieren: »That's why when you talk that tough talk I never feel ya / We need something realer!« Gefragt ist eine Neudefinition von ›Realness‹, etwas, das wahrer ist als die ›Wahrheit‹. Das könnte der Slogan der weltweiten ›New Earth Army‹ werden.

Erykah Badu *»New Amerykah Part Two (Return of the Ankh)« (Motown / Universal) 26.03.10*

Flying Lotus *»Cosmogramma« (Warp / RTD) 30.04.10*

Jay Electronica *»Exhibit C« (The Dogon Society / Decon) 22.12.09*

Georgia Ann Muldrow & Declaime *»SomeOthaShip« (Mello Music Group / Groove Attack) 19.02.10*

Georgia Anne Muldrow *»Kings Ballad« (Ubiquity / Groove Attack) 12.02.10*

Mixery

JUICE

SPUTNIK

SPLASH! FESTIVAL 13

SPLASH! FESTIVAL

23/24/25 JULY 2010 FERROPOLIS

SPLASH CULTUR ARENA

Breakdance
Graffiti End of the Wea
Skateboarding

LINE UP & INFO
ACTS 20

VISIT US: WWW.SPLASH-FESTIVAL.CO

NAS & DAMIAN JR. GONG MARLEY

WU-TANG CLAN

KOOL SAVAS GENTLEMAN IAM

BOOT CAMP CLIK RAEKWON BLUMENTOP

TECH N9NE MR. VEGAS MONO & NIKITAMAN

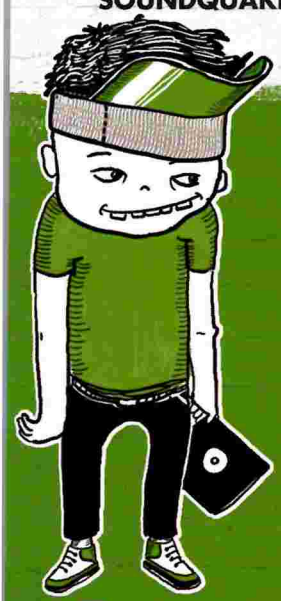
OLLI BANJO BROTHER ALI DJ KID CAPRI DJ RAFIK DENYO & DJ MAD BEGINNER SOUNDSY

MASTA ACE & EDO G MAYER HAWTHORNE & THE COUNTY HUDSON MOHAWKE FASHAWN D-FLA

BLU & EXILE SNAGA & PILLATH DIE ORSONS RAH DIGGA & ETERNIA ANTIPOP CONSORTIUM FOREIGN BEGGARS

SICK GIRLS DJ RON & DJ SHUSTA PRÄSENTIEREN TEFLA & JALEEL LIVE LEWIS PARKER, JOHN ROBINSON & JOE KICKASS SHOW (PROJECT: MOONCIRCLE) AMEWU & CHEFKET CREME FRESH KRAFTKLUB AUDIO88 & YASSIN SICHTBETON KEYS N KRATES SOUNDQUAKE SOUND PHLATLINE SOUND CORNADOOR & SERENGETI JAQEE

U.V.M



23TH MAY 2010

DIE SPLASH! WARM-UP-PARTY AM PFINGSTSONNTAG

10 YEARS ROOTDOWN RECORDS LABEL SHOWCASE

- NOSLIW & BAND
- MAXIM
- JAQEE
- ROJAH PHAD FULL
- NATTYFLO
- SLONESTA

SPLASH! KICK OFF AFTERSHOW PARTY

- RONNY TRETTMANN & RANKING SMO (HECKERT EMPIRE)
- X-CALIBER FEAT. MR. SLAUGHTER
- FIRE SOUND
- RUDEBOY SOUND
- ROCKSTONE SOUND
- MIKE MONTGOMERY

BECK'S

SPLASH! KICK OFF

FREE ENTRY

FERRO

11:00

festivalguide.de intro DASDING

normal anders radio top 40 MY SPLASH.DE SPLASH! MAG laut gegen nazis VIVA CON AGUA SANKT PAULI

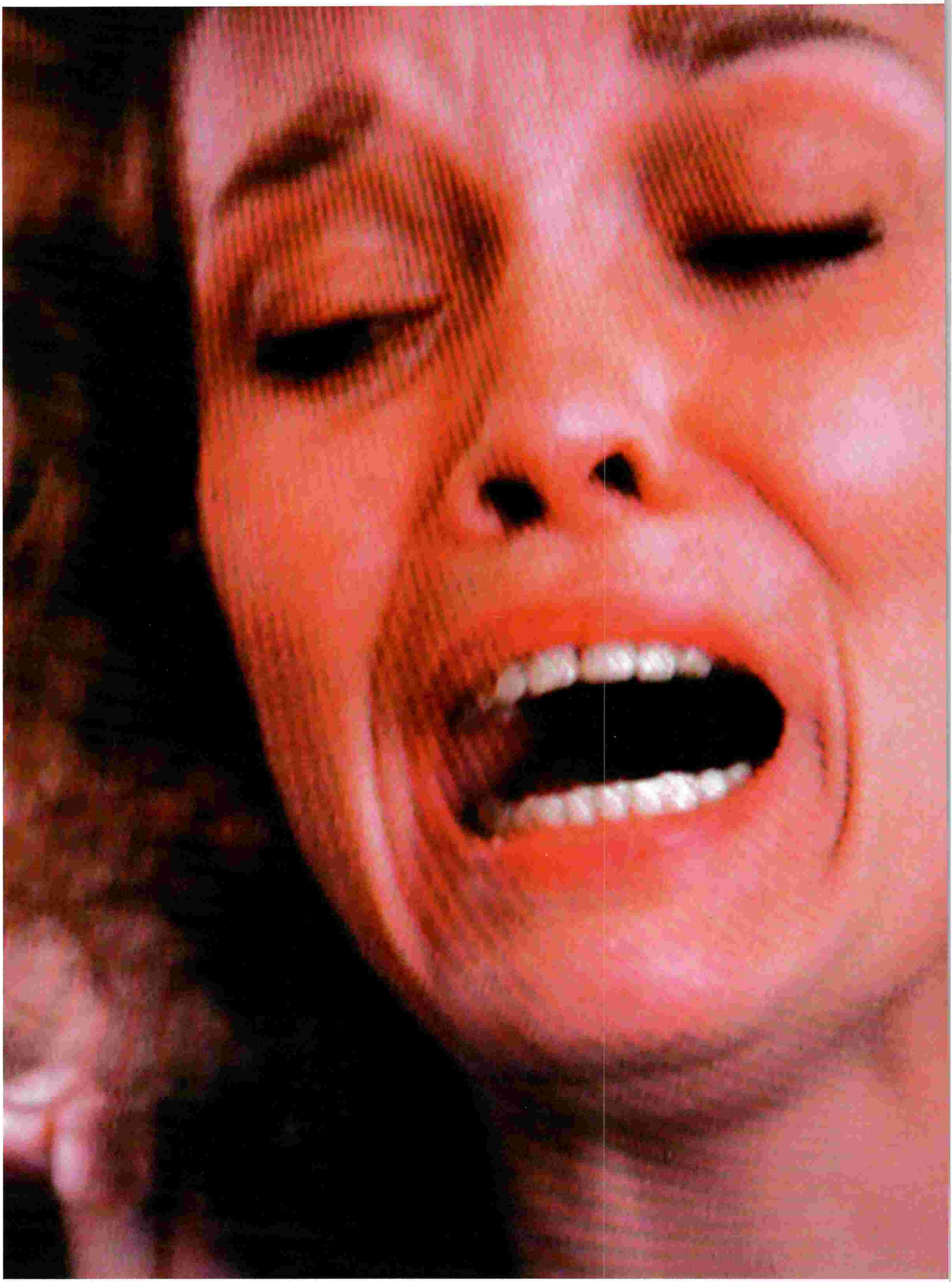
10 YEARS ROOTDOWN RECORDS

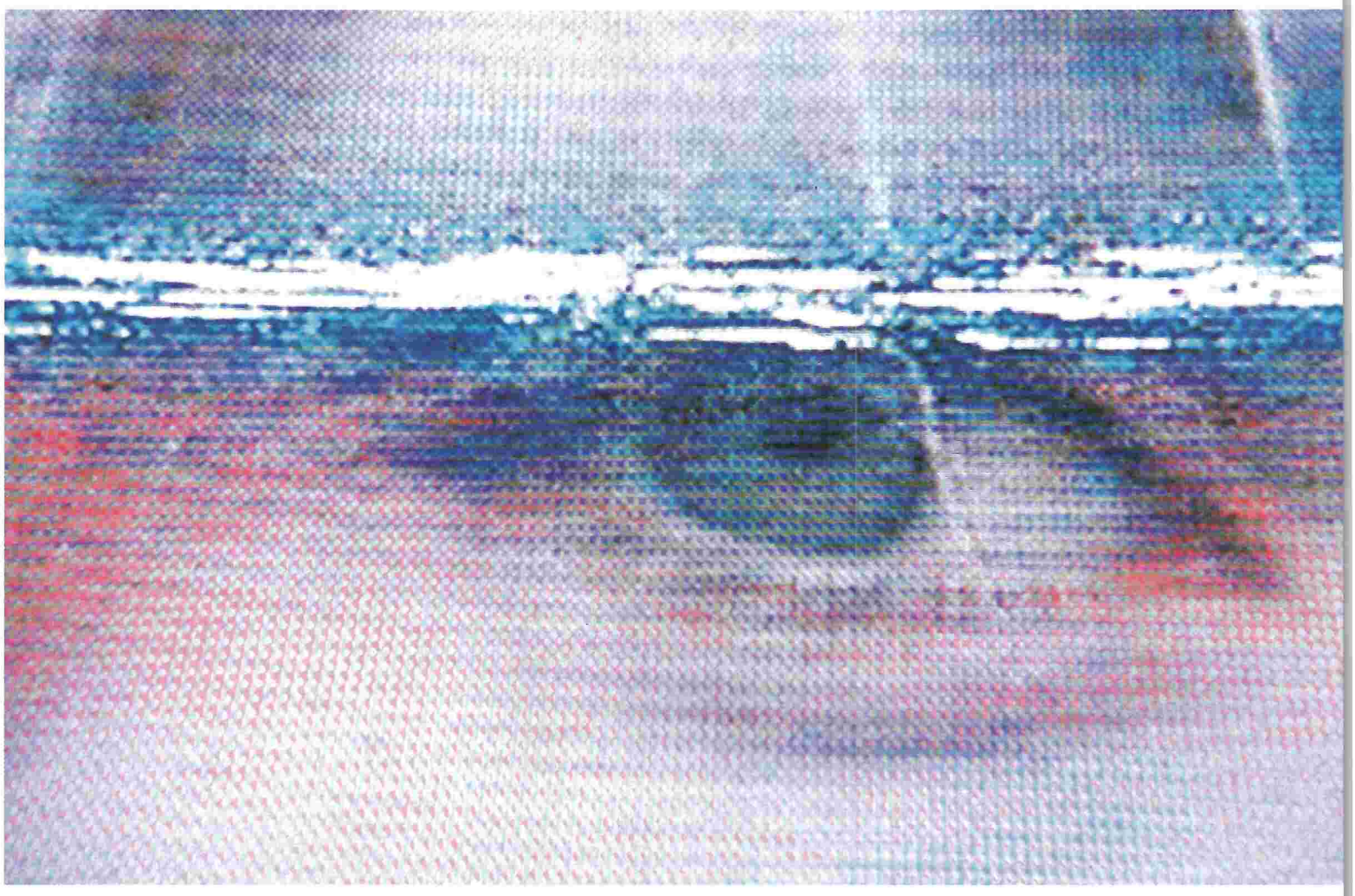
SPLASH! FESTIVAL

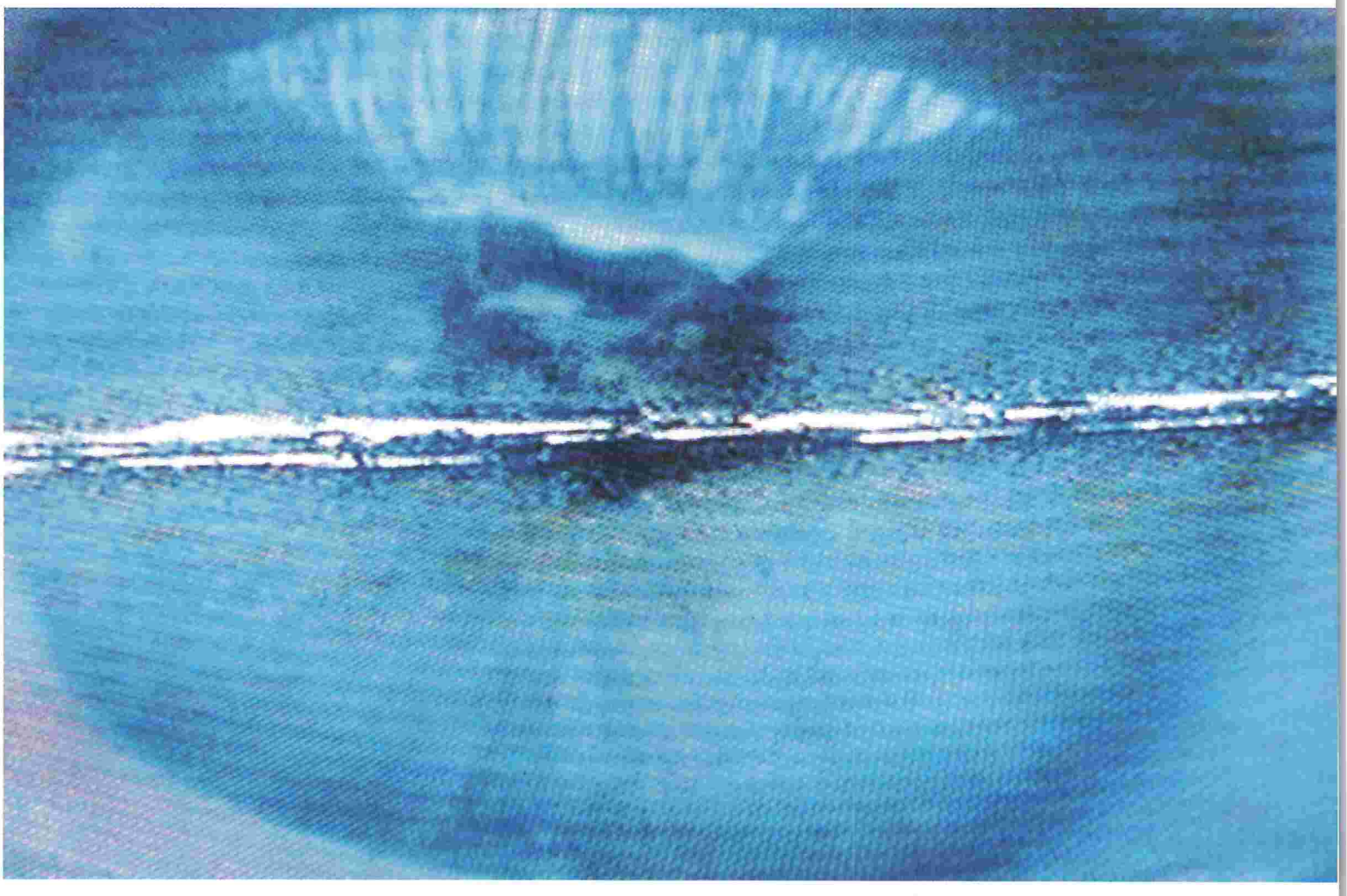
DAS GESETZ DER SERIE

TWIN PEAKS / KDD – KRIMINALDAUERDIENST / IM ANGESICHT DES VERBECHENS / BE TIPUL / AVODA ARAVIT / ALMOST / LOST / BREAKING BAD U.A.

Was bisher geschah: Der US-amerikanische Pay-TV-Sender HBO machte sich einen Namen mit neuartigen, herausfordernden Fernsehserien, die Macher dieser Serien bezeichnete man fortan als ›Creators‹, und manche von ihnen wurden Stars. Filmfestivals machten die neuen Serien zum festen Bestandteil ihres Wettbewerbprogramms, und Millionen von Menschen verbrachten nunmehr die Wochenenden nicht im Park, sondern vor dem Bildschirm, wo sie die Serien staffelweise konsumierten. TV-Serien stehen inzwischen auf Augenhöhe mit Kinofilmen. Das innovative Potenzial der Serie entdeckte der Regisseur David Lynch bereits vor zwanzig Jahren. »Twin Peaks« ließ die Unendlichkeit des Möglichen innerhalb dieses Formats erahnen, allein die Zeit war noch nicht reif. Genauso wie Lynch damals kämpfen heute deutsche Serienmacher mit den teilweise frustrierenden Limitationen der Produktionsbedingungen – davon berichten Kathrin Bullemer, Orkun Ertener und Christian Junklewitz in diesem Spex-Serien-Special. Außerdem werfen wir einen Blick auf die Serienlandschaft im Nahen Osten, begeben uns in die Welt der »Lost«-Fans und berichten über die jüngsten Trends auf dem US-amerikanischen Serienmarkt.







RETURN TO TWIN PEAKS

Als »Twin Peaks« vor genau zwanzig Jahren im US-Fernsehen anlief, wurde die Serie gefeiert. Der Triumph war für David Lynch aber nicht von Dauer. Auf fallende Zuschauerzahlen reagierte der Sender ABC mit katastrophalen inhaltlichen Kurskorrekturen, schließlich wurde die Serie nach nur zwei Staffeln abgesetzt. Aus heutiger Sicht ein Sakrileg, definierte »Twin Peaks« als Prototyp der Meta-Serie doch so etwas wie die Neuerfindung des seriellen Erzählens im TV. Kinematografisch wie kein Format zuvor, dachte Lynch vorweg, was heute als Qualitätsmerkmal der neuen Generation von TV-Serien bezeichnet wird: dass sie auf ein endloses Nachher verweisen.

TEXT: GEORG SEESSLEN **BILDER:** © 2010 PARAMOUNT PICTURES

Ohne »Twin Peaks«, darüber herrscht weitgehend Einigkeit, ist weder die Renaissance der amerikanischen Fernsehserie, wie wir sie seit einigen Jahren erleben, noch die Kinematografisierung dieses Formats denkbar. Aus »Twin Peaks« schöpften ganze Generationen von Serienmachern den Mut zu gewagten Genre-Crossovern, verwirrenden narrativen Konstruktionen über mehrere Zeitebenen und jeder Menge anderen lustvollen Regelverstößen. Aber gleichzeitig war und ist »Twin Peaks« auch etwas radikal Solitäres, das man nicht nur nicht wiederholen, sondern noch nicht einmal variieren kann. Und schon gar nicht fortsetzen.

Es bleibt also nur die Rückkehr nach Twin Peaks, jene kleine nordamerikanische Gemeinde mit den dunklen Geheimnissen, und diese Rückkehr ist immer auch eine kulturelle Zeitreise. In die Ära, als sich Cultural Studies und Popkult bei einem guten Glas trafen, um jemandem wie David Lynch bei der radikalen Mystifizierung seiner Arbeit behilflich zu sein. Kult hieß damals noch, einer ästhetischen Verschwörung anzugehören und eine gemeinschaftliche Reise zu unternehmen an einen Ort, der abenteuerliche Namen trug wie »der Abgrund«, »das Unbewusste« oder sogar »die Hölle«. In »Twin Peaks« war alles so vollgeladen mit Bedeutungen, Nebenbedeutungen und Gegenbedeutungen, dass man sich am Ende einer Episode wie nach einem guten Fick oder einer Erleuchtung fühlte – erschöpft, aber glücklich, von tiefer Trauer und zugleich absurder Kraft erfüllt. Eine mehr oder weniger religiöse Angelegenheit eben.

Auf der anderen Seite ist »Twin Peaks« das Dokument eines grandiosen Scheiterns. Als »Sensationserfolg« gestartet – in den USA am 8. April 1990 auf ABC Network; die deutschsprachige Erstausstrahlung fand am 10. September 1991 auf RTL statt –, verlor die Serie erst kontinuierlich, dann dramatisch an Zuschauern. Am Ende, als sich im Laufe der zweiten Staffel auch die Frage nach Laura Palmers Mörder erledigt hatte, fielen die Einschaltquoten buchstäblich ins Leere. Alles, was Lynch danach im Fernsehformat unternahm, mit und ohne seinen »Twin Peaks«-Partner Mark Frost, entwickelte sich zum Fiasko: Die Comedy-Groteske »On the Air«, die ABC im »Twin Peaks«-Rausch eingekauft hatte, wurde vom Sender nach der dritten Folge abgesetzt, und die Mini-Serie »Hotel Room«, die Lynch 1993 für HBO entwickelte, wurde nie ausgestrahlt (das Konzept eines Hotelzimmers als Tor zu Raum und Zeit wurde 2006 allerdings von dem Pay-TV-Kanal Sci Fi in einem ähnlichen Format unter dem Titel »The Lost Room« aufgegriffen). Der Fluch wirkte sogar bis ins Kino nach: »Twin Peaks: Fire Walk with Me«, das 1992 gedrehte Prequel zur Serie, verschreckte sogar hartgesottene Lynch-Fans, und selbst Mitwirkende – allen voran David Bowie – ließen kaum ein gutes Haar an dem Film.

Auch für viele der Darsteller bedeutete »Twin Peaks« einen Karriereknick – soweit man bei ihnen bereits von einer Karriere sprechen konnte. Kyle MacLachlan, der mit seiner unwiderstehlich wahnwitzigen Mischung aus Naivität, Schamanismus und Intelligenz in Agent Cooper den Nerd als Halbgott verkörperte, konnte an seine anfänglichen Erfolge in den Lynch-Filmen »Dune – Der Wüstenplanet« (1984) und »Blue Velvet« (1986) nicht mehr anschließen. Seit den 1990ern fristet er sein Dasein als Neben-

rollen-Mann und wird entweder als New-Economy-Karrierist oder in der Rolle des Vorstadtspießers besetzt. Auch Michael Ontkean (Sheriff Harry S. Truman, von dem man sagte, er sei der einzige halbwegs normale Charakter in »Twin Peaks«) tritt seitdem vorwiegend in Filmen von auffallender Harmlosigkeit auf. Und Sheryl Lee, die Laura Palmer? Gedreht hat sie viel, doch im Gedächtnis blieb lediglich ihr Auftritt als blutdurstige Prostituierte in John Carpenters »Vampire« (1998). Die meisten der Schauspieler blieben jedenfalls auf Serienauftritte gebucht. Und lediglich David Duchovny – in der zweiten »Twin Peaks«-Staffel als transvestitischer Special-Agent Bryson mit einer Nebenrolle besetzt – erlebte nach einer mehrjährigen Durststrecke den großen Durchbruch als Agent Fox Mulder in der Serie »Akte X«.

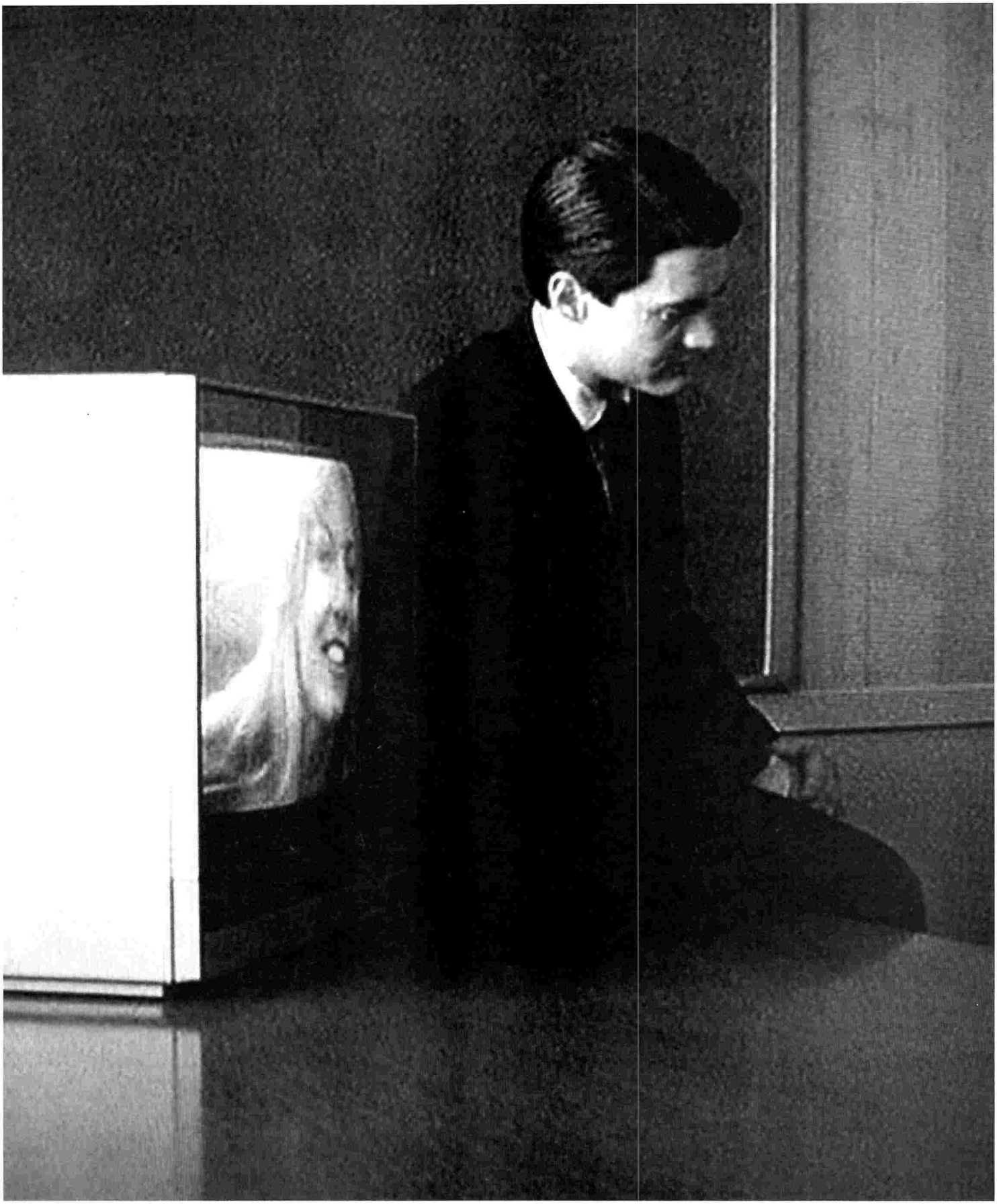
»Twin Peaks«, das ist eine der schönsten kinematografischen Sackgassen der Welt. Und noch heute kehren Fans und Semiotik-Freaks regelmäßig dorthin zurück, um zu sehen, ob es nicht doch irgendwohin weiter geht. (Entsprechend begierig werden auch solche Gerüchte aufgenommen, die besagen, Lynch und MacLachlan wollten noch einmal, wenn auch im bescheideneren Format einer Online-Serie, nach Twin Peaks zurückkehren.) »Twin Peaks«, das ist im Prinzip eine Seifenoper, eine Kriminalserie und ein Traumspiel (später vulgo: Mystery) in einem, und von alledem immer viel zu viel. »Twin Peaks« übertreibt, entgeht der Parodie aber stets im entscheidenden Moment durch den nächsten Wandel, eine weitere Transformation. »Twin Peaks« ist eine Serie über Serien, und das meint nicht nur, dass das Serienhafte, wie man es bis dahin aus dem Fernsehen kannte, direkt oder indirekt zitiert wird. Auch dass es eine Serie in der Serie gibt (mittlerweile ein fast schon geläufiger Kunstgriff), ist nicht der entscheidende Punkt. Es geht vielmehr um die Serialität an sich, im Fernsehen wie im ›echten Leben‹.

Alles was in Twin Peaks geschieht, ist Teil einer Serie – natürlich auch der zentrale (Serien-)Mord. Schon deshalb war es für David Lynch notwendig, in ein endloses Vorher und ein ebenso endloses Nachher zu verweisen. Dies gelingt ihm mit gerade jenen narrativen Elementen, die am Ende der zweiten Staffel (und auch im Prequel) als sinn- und zusammenhangslos erscheinen. Sie führen nicht einfach ins Nirgendwo, sondern bilden innerhalb der Handlung jene losen Enden, die als Quasi-Unendlichkeit wirken, wo die Unendlichkeit der Serie sowohl aus Gründen der Ökonomie wie auch aus Gründen der Kunst nicht realisierbar ist. So geraten wir durch »Twin Peaks« sozusagen ins Herz der Serialität, in ein pulsierendes Erzählwesen, von dem nicht zu sagen wäre, was dessen Zentrum und was Peripherie, was Hauptsache und was Nebensache, was richtige Fährte und was Irrweg ist. Ebenso unklar bleibt, was den Erzählraum, eben dieses magische Grenzstädtchen Twin Peaks, stabilisiert und was ihn unterhöhlt – was ein Bild und was seine Spiegelung ist. Das Einzige, dessen man sich ganz sicher sein kann: Es gibt kein Ereignis, keine Person und keine Dialogzeile, keine Einstellung, keinen Gegenstand und kein Körperteil in »Twin Peaks«, das nicht woanders in veränderter, gespiegelter oder verzerrter Form wiederauftauchen würde. Die Wirklichkeit ist lediglich eine temporäre Manifestierung des Seriellen. Im Gegensatz zu einer ›gewöhnlichen‹ Serie besitzt »Twin Peaks« so ein durchaus kosmisches Empfinden für die Nähe zwischen dem Vertrauten und dem Unerklärlichen. Denn wenn man ernst macht mit der Serialität, dann berührt man auch das philosophische Problem der Unendlichkeit.

›TWIN PEAKS‹ IST EINE SERIE ÜBER SERIEN. ES GEHT UM DAS SERIENHAFTE AN SICH – IM FERNSEHEN WIE AUCH IM ›ECHTEN‹ LEBEN

Die Serialität von »Twin Peaks« macht selbst vor dem Menschen nicht halt. Das serielle Individuum ist hier nicht der geklonte, also in Serie geformte Mensch, sondern jener, der sich als Ausdruck der Serialität versteht. Denn die Serialisierung einer Erzählform vertreibt das Subjekt aus seiner Geschichte. Statt der übergeordneten Gestalt des Helden hat man es mit einer Reihe von Subjekt-Resten bzw. Rest-Subjekten zu tun, die sich in einem Geflecht wechselseitiger Vorstellungen gegenseitig konstruieren. Dass dabei dauernd irgendetwas schiefgeht, macht natürlich den Reiz der Sache aus. Denn eine unterhaltsame Serie handelt von Menschen, die mit ihrer eigenen Serialisierung, mit der Ersetzung des Subjekts durch die Struktur, nur höchst unvollkommen zurechtkommen. Einige sehr populäre Serien handeln sogar vom Widerstand gegen diese immanente Serialität, von Personen, die ums Verrecken nicht serialisiert werden wollen. Die »Lindenstraße« etwa könnte man als Serialisierung nicht-serieller Menschen beschreiben (oder als Serialisierung solcher Menschen, die sich nicht als Teil einer Serie wähnen).

Auch das scheinbar Exzentrische, das den Charakteren in »Twin Peaks« zugeschrieben wird, resultiert aus ihrer seriellen Konstitution. Denn dass sich die meisten Figuren als Zwangsneurotiker, Psychotiker, Phobiker, Manisch-Depressive oder Schizophrene in einem umfassenden Kanon des Verrückt-Seins bewegen, resultiert schlichtweg daraus,



dass sie sich an den Prinzipien von Variation und Wiederholung, Spiegelung und Negation orientieren und nicht an einer übergeordneten Norm, die ihnen das ›Normale‹ zuordnen könnte. Wieder können wir Sheriff Truman, der seinen Namen ja nicht zufällig trägt, als Vertreter eines alten Ordnungsprinzips (der Erzählung und des Erzählten) ansehen, der nicht umsonst so bereitwillig dem psychotischen Agent Cooper folgt. Cooper hat da gar etwas von einem Messias des Seriellen, denn er denkt nicht nur seriell (das tun Detektive häufig), sondern er empfindet, er träumt und er handelt seriell. Und selbst wenn Kyle MacLachlan heute, sichtlich gealtert, in Serien wie »Sex and the City« und »Desperate Housewives« in anderen Rollen besetzt wird, schreibt sich in ihnen auch Agent Cooper als Serie fort.

»Serielle Ordnung«, sagt der US-amerikanische Konzeptkünstler und Kunstkritiker Mel Bochner, »ist kein Stil, sondern eine Methode.« Mit diesem Satz können wir uns leichten Herzens von dem mystifizierten, intuitiven und uninterpretierbaren David Lynch verabschieden. Denn jeden seiner Filme kann man auch als sehr methodische Zerlegung von Filmformen und -genres betrachten. Was nach Gilles Deleuze für die serielle Kunst als Avantgarde des Denkens innerhalb der Philosophie gilt, trifft somit auch auf »Twin Peaks« zu: Das Serielle enthebt Handlung und Charaktere ihrer Gefangenschaft in der Repräsentation. So wie die serielle Kunst davon befreit werden muss, zu wissen, dass Warhols Brillos die Philosophie aus den Zwängen des repräsentativen Denkens befreit haben, so wollen wir auch der Film- und Fernsehkunst von David Lynch nicht ihr Geheimnis nehmen.

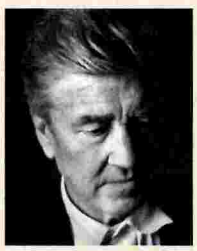
Die Befreiung des Serien-Menschen von der Repräsentation bedeutet nicht, dass sich in ihnen keine Wirklichkeit abbildet. »Twin Peaks« zeichnet ganz im Gegenteil ein sehr genaues (und böses) Bild der Konstruktion von Kapitalismus, Familie und Politik am Ende der achtziger Jahre. Nur ist jedes Wesen hier zugleich Teil einer Serie und Serie selbst. Die Geschichte und die einzelnen Geschichten spielen sich nicht nur zwischen den Protagonisten ab, sondern auch in den (schizophrenen) Köpfen einer jeden einzelnen Figur. Deshalb ist »Twin Peaks«, selbst wenn die Serie den Kontakt zur Realität hält, eben doch ein Hirngespinst. »Twin Peaks« erzählt sich, sehr romantisch, am Leib eines toten Mädchens. Und natürlich war auch Laura Palmer nicht, was sie schien – in der eigenen Schizophrenie erkannte sie sich genauso wenig wieder, wie die restlichen Bewohner von Twin Peaks sie kannten. Ihr Tod war der Beginn einer Serie von Wiedergeburten, weiteren Toden und neuerlicher Wiedergeburten. Und natürlich ist das Wort ›Beginn‹ falsch, weil auch Laura Palmer nichts anderes ist als eine Episode in der großen Serie vom Sterben und Geborenwerden. Dem Wesen der multiseriellen Erzählung entsprechend, führt die Handlung nicht zum Ziel einer klassischen Auflösung (das Rätsels um Laura Palmers Mörder gelöst zu haben, bereut David Lynch bis heute – siehe Interview auf S. 59), sondern sie führt direkt in die Dialektik des Sterbens – in tiefste Trauer und aberwitzigste Lebenslust. Da zeigte sich vielleicht, vor zwanzig Jahren, ein ganz neues Menschen- und Lebensbild. Oder ein ganz altes. Jedenfalls schien mit »Twin Peaks« für eine kurze Zeit die Utopie auf, mit der Repräsentation auch das christliche Abendland und sein Narrativ zu überwinden.

»TWIN PEAKS« ZEICHNET EIN SEHR GENAUES (UND BÖSES) BILD DER KONSTRUKTION VON KAPITALISMUS, FAMILIE UND POLITIK ENDE DER ACHTZIGER JAHRE

Mit »Twin Peaks« wurde sich das Fernsehen seiner selbst so sehr bewusst, dass es offensichtlich nicht auszuhalten war. Also kehrte man auf beiden Seiten des Bildschirms dieser Selbstbewusstwerdung den Rücken und wandte sich für die nächsten zehn Jahre wieder einer verlässlichen Standardisierung, wenn auch nicht zwangsläufig den alten Erzählweisen zu. Inzwischen sind Fernsehserien kaum noch an Standards wie etwa die Sendezeit ihrer Ausstrahlung gebunden, und sie entfalten sich gerade erst richtig, wenn man sie in Marathon-Events auf DVD oder im Internet ansieht. Ihre Referentialität reicht dabei weit über den eigenen Serien-Horizont hinaus, und dennoch halten diese neuen Serien an der Behauptung fest, sie könnten den neuen Serienmenschen durch Standardvorgaben von Zeit, Ort und Identität wenigstens halbwegs kontrollieren. »Twin Peaks« lässt deshalb viele dieser neuen Serien hinter sich und distinguiert sich im Sinne von Kinematografie als serielle Kunst. Und das alles: herzzerreißend schön.

»Twin Peaks: The Gold Box Edition« *USA 1991, Regie: David Lynch. Mit Kyle MacLachlan, Michael Ontkean, Sheryl Lee u. a., 1.536 Min., DVD (Paramount Home Entertainment) 14.11.07*

INTERVIEW MIT DAVID LYNCH



»BIG REGRET!«

David Lynch arbeitet zur Zeit an einer Dokumentation über Maharishi Mahesh Yogi, den Begründer der Transzendentalen Meditation

INTERVIEW: WIBKE WETZKER
FOTO: MARK BERRY

Welchen persönlichen Stellenwert hat »Twin Peaks« innerhalb des Lynch-Kosmos?

Es ist einzigartig. Natürlich kann man meine Arbeit ganzheitlich als EINE Welt betrachten, aber jedes Ding für sich stellt ja bereits seine eigene Welt dar. Ich tauche jedenfalls immer noch gern in die Welt von »Twin Peaks« ein und mache dort meine Erfahrungen – es ist ein magisches Geschenk, das mir sehr viel bedeutet.

Würden Sie dieser Welt heute einen globaleren Horizont geben, sie an einen anderen Ort versetzen als in eine nordamerikanische Kleinstadt?

Nein, die Welt von »Twin Peaks« lässt sich nicht in einen anderen Kontext übertragen. Diese Wälder, diese Bäume fangen ein Gefühl ein, das ganz eng mit den Charakteren der Geschichte verbunden ist. Und auch wenn sich die Gesellschaft im ständigen Wandel befindet, die Zeit spielt für »Twin Peaks« keine große Rolle. Ich habe mich damals einfach in die Idee zu »Twin Peaks« verliebt. Ideen erwachsen natürlich aus einer gewissen Atmosphäre, und selbst wenn meine Motivation nicht von politischer Natur war, so ist mir doch bewusst, dass ich in einem Land lebe, das gespalten ist. Man nennt Amerika zwar die ›Vereinigten Staaten‹, dabei handelt es sich aber um eine geteilte Nation. Es ist also gut möglich, dass man das meiner Arbeit anmerkt.

Sie sagen, Sie lassen sich bei der Arbeit von Ihrer Intuition leiten. Liegt es in Ihrer Intuition, die Geschichte von »Twin Peaks« als Regisseur fortzusetzen?

Absolut! Man kann sich noch viel weiter in die Welt von »Twin Peaks« hineinbegeben, als wir das bereits getan haben. Gerade die Charaktere ließen sich weiter erforschen. Man könnte die Figuren noch stärker miteinander in Interaktion bringen, woraus ganz viele und neue Geschichten hervorgehen würden. Aber ABC hat eben anders entschieden.

Im vergangenen Jahr geriet das Gerücht in Umlauf, Sie würden auf eigene Faust gemeinsam mit Kyle MacLachlan »Twin Peaks« im Internet fortsetzen.

Menschen erzählen viel, wenn der Tag lang ist, aber diese hartnäckigen Gerüchte sind deshalb noch lange nicht wahr. Derzeit gibt es auf alle Fälle keine Pläne für eine Fortsetzung von »Twin Peaks«.

Während der Produktion der zweiten Staffel haben Sie dem Druck von ABC nachgegeben und die Frage nach dem Mörder von Laura Palmer beantwortet. Bedauern Sie das im Nachhinein?

Eines der Mysterien der Welt von »Twin Peaks« aufzulösen, bedeutet gleichzeitig einen Teil der Geschichte anzuhalten. Die Aufklärung des Mords an Laura Palmer wurde vom Zuschauer zu Recht als große Enttäuschung wahrgenommen. Das Mysterium verbindet die Serie schließlich mit dem Leben, denn viele Dinge im Leben haben auch ein offenes Ende. Meine Antwort lautet also, und das können Sie in Großbuchstaben drucken: BIG REGRET!

ELECTRONIC BEATS
FESTIVAL

20.05.2010
KÖLN/E-WERK
SCHANZENSTRASSE 37
51063 KÖLN

MODERAT
MIIKE SNOW
KELE BLOC PARTY'S SINGER
MAJOR LAZER
LITTLE DRAGON

VVK: 19€ / AK: 24€ / DOORS OPEN: 20:00
TICKET HOTLINE: 0221-2801 Köln-Ticket 0221-2801
TICKET URL: WWW.KOELNTICKET.DE

electroni
beats

MORE INFORMATION:
WWW.ELECTRONICBEATS.NET

ICH HOL' MIR ERSTMAL EINEN KAFFEE

DEUTSCHLAND UND SEINE SERIEN

Es ist wie verflucht: Wenn in Deutschland einmal TV-Serien entstehen, die den Vergleich mit amerikanischen HBO- oder britischen BBC-Standards nicht zu scheuen brauchen, werden sie entweder bald abgesetzt, oder sie stürzen eine Produktionsfirma in die Pleite. Letzteres musste die Berliner Producerin Kathrin Bullemer miterleben, als sie den aufwendigen Zehnteiler »Im Angesicht des Verbrechens« des Regisseurs Dominik Graf stemmte. Und für die hochgelobte ZDF-Serie »KDD – Kriminaldauerdienst« des Kölner Drehbuchautors Orkun Ertener ist nach der aktuellen dritten Staffel Schluss. Erklärungen für diese Misere sucht Spex-Autor Ralf Krämer im Gespräch mit Bullemer, Ertener und dem Kölner Film- und Fernsehwissenschaftler Christian Junklewitz, der hauptberuflich Redakteur des Serienportals Serienjunkies.de ist.

INTERVIEW: RALF KRÄMER **ALLE BILDER**: STILLS AUS »IM ANGESICHT DES VERBRECHENS«, © ARD 2010

Herr Junklewitz, von welchen Serien fühlt sich das deutsche Fernsehpublikum eigentlich angesprochen?

Christian Junklewitz: Diese Frage kann man nicht pauschal beantworten. Es ist unter anderem eine Generationsfrage. In dem Maße, in dem junge Internet-affine Zuschauer jetzt mit US-Serien aufwachsen, dürfte ein Großteil der deutschen Serienproduktionen für sie nicht von Interesse sein. Dem gegenüber steht das Segment der zumeist älteren Zuschauer, deren Erwartungshaltung sich eher aus dem speist, was im deutschen Fernsehen schon seit Jahren läuft: »Lindenstraße«, die »Tatort«-Reihe oder »Der Alte«.

Orkun Ertener: Und wir wissen ja alle, wie es dort zugeht: eine Leiche, zwei Kommissare. »Was haben wir da?« »Peter Müller, Anfang 50, ein Messer steckt in seiner Brust«. »Ich hol' mir erstmal einen Kaffee.« Manche solcher Klischees mögen zwar auch notwendige Erzählmuster sein – aber der Kaffee nervt. Bei »KDD – Kriminaldauerdienst« haben wir ausgeblendet, was der Zuschauer ohnehin schon kennt. Stattdessen haben wir uns auf das konzentriert, was zwischen den herkömmlichen Mustern passiert.

Kathrin Bullemer: Solche Szenen spiegeln natürlich genau das wieder, was die Leute an deutschen Serien als peinlich empfinden. Diese Peinlichkeit wird durch eine Verknappung der Handlung nur noch zusätzlich verstärkt. Diese resultiert wiederum aus einem völlig falschen Verständnis der Serienmacher für Erzähltempo.

Ertener: Das richtige Tempo ist für mich als Drehbuchautor entscheidend. In meinen Augen wird Unterhaltung qualitativ wertvoll durch Genauigkeit und die Zeit, die man sich für das Unerwartete nimmt.

Aus dem Unerwarteten speist sich das Innovationspotential einer Fernsehserie. Wie war es denn in der Vergangenheit um den Fortschrittswillen der deutschen Serienmacher bestellt?

Junklewitz: Wenn wir bei den Kriminalserien bleiben, gab es da in den achtziger Jahren mit »Der Fahnder« oder noch früher, Ende der Siebziger, mit der ersten Staffel »SOKO« ein Konzept, das sich nicht mehr auf einen einzelnen Ermittler und seinen Assistenten konzentrierte, sondern ein ganzes Team einbezog. Das war zu der Zeit sogar im internationalen Vergleich innovativ. Aber prinzipiell betraten die Serien ab Mitte der Achtziger kaum noch Neuland, was nicht zuletzt an der Einführung des dualen Rundfunksystems lag. Eine Aufgabenteilung zwischen Öffentlich-Rechtlichen und Privatsendern wurde zwar vom Verfassungsgericht 1987 ausdrücklich untersagt, aber de facto haben ARD und ZDF sich seitdem konsequent auf das ältere und die Privaten auf das jüngere Publikum konzentriert. Mit dieser Marktaufteilung haben die Sendeanstalten den Wettbewerb von Beginn an unterlaufen. So entstand erst gar kein Konkurrenzdruck, der Innovationen gefördert hätte.

Aber es gab eine Zeit lang zumindest noch Serien wie »Die Cleveren« auf RTL, die nicht nur schlecht waren.

Junklewitz: Richtig. Aber das Maß an Innovationen, das noch vorhanden war, wurde aufgegeben, als die weitaus komplexeren US-

Serien etwa ab der Jahrtausendwende endgültig auf den Markt drängten. Da riss eine dezente Weiterentwicklung urplötzlich ab und gerade die Privatsender setzten voll und ganz auf die US-Serien und deren Adaption. Seitdem halten sich deutsche Fernsehserien eher an die konventionellen Formate: die Telenovelas, die Dailys oder eben »Familie Dr. Kleist« und »Forsthaus Falkenau«. Es gibt aber auch Versuche, mit den US-amerikanischen Serien Schritt zu halten. Wenn sich die Programmverantwortlichen bei den Sendeanstalten für deutsche Produktionen wie »Im Angesicht des Verbrechens« oder »KDD« entscheiden, dann orientieren sie sich dabei an US-Serien wie »The Shield« oder »The Wire«. Dabei vergessen sie aber, dass neben diesen sogenannten ›Leuchtturmproduktionen‹ und den konventionellen Angeboten ein mittleres Segment fehlt, das ein breites Publikum an eine neue Form von Erzählkultur heranführt. Darin liegt ein ganz zentrales Problem.

Frau Bullemer, was unterscheidet »Im Angesicht des Verbrechens« von anderen deutschen Serien?

Bullemer: »Im Angesicht des Verbrechens« ist eine Miniserie, die nicht besonders episodisch strukturiert ist. Das Konzept folgt eher dem epischen Rahmen eines Romans. Es geht in sieben großen Erzählsträngen unter anderem um die Verführungen, denen Berliner Polizisten ausgesetzt sind. Da gibt es viele Dialoge, teilweise in Russisch mit Untertiteln. Eine Folge besteht aus 80 bis 90 Szenen. Das sind doppelt so viele wie in anderen 45-Minütern. Die Schnittfrequenz entspricht der eines abendfüllenden Spielfilms, auf halb so wenig Zeit. Das kommt im wahrsten Sinne des Wortes als große Dichte beim Zuschauer an. Und trotzdem nehmen sich Serien normalerweise nicht so viel Zeit zum Erzählen. Wenn zum Beispiel in der zweiten Hälfte von »Im Angesicht...« die Protagonisten eine Reise in die Ukraine unternehmen, dann geht der Zuschauer mit ihnen auf Reise. In den meisten Serien würde da jemand aus der Tür gehen und wieder rein kommen, und dazwischen war er eben in der Ukraine. Die Reise würde nur nacherzählt, aber die räumliche Verortung, in einem Milieu etwa, fände einfach nicht statt. Natürlich spielen in solchen Fällen oft die Produktionskosten die entscheidende Rolle. Zum Stil von Dominik Graf, der Regisseur von »Im Angesicht des Verbrechens«, gehört es hingegen, in verschiedenen Räumen, aus dem Zeitgefühl der Figuren heraus und in einem ganz persönlichen Rhythmus zu erzählen.

»EINE FRAGE DES GELDES? IM PRINZIP JA. MEHR GELD BEDEUTET MEHR QUALITÄT.«

Sie erwähnten die Kostenkalkulation als limitierenden Faktor des Erzählens. Die Produktionsfirma Typhoon AG meldete im Laufe der Dreharbeiten von »Im Angesicht des Verbrechens« Insolvenz an. Muss man sich für eine gut erzählte Serie finanziell ruinieren?

Bullemer: Bei »Im Angesicht des Verbrechens« handelte es sich um eine extrem unberechenbare Situation, die durch Verzögerungen im Drehplan entstand. Das Budget musste aufgestockt werden, nur leider hat der Sender erst Geld nachgeschossen, als der Insolvenzverwalter bereits zu Besuch gewesen war. Nach einer Unterbrechung von zwei, drei Monaten konnten die Dreharbeiten aber relativ normal zu Ende geführt werden. Aber um ihre Frage zu beantworten: Ist es eine Frage des Geldes? – Im Prinzip ja. Für mehr Geld gibt es mehr Qualität.

Junklewitz: Ich glaube nicht unbedingt, dass Qualität eine Frage des Geldes ist. So abgedroschen das klingen mag, aber es läuft auf Mut hinaus. Und das heißt auch persönlicher Mut von den Entscheidungsträgern, von den Redakteuren, die das Fernsehprogramm gestalten. Das ist natürlich leicht gesagt, denn dazu gehört auch eine Unternehmenskultur, die Mut fördert. Wenn die Geschäftsleitung von ProSieben sagt: Wir müssen 25 Prozent Rendite haben, um unsere Hedgefonds zufrieden zu stellen, dann bezahlt der Serien-Redakteur seinen Mut wohlmöglich mit dem Arbeitsplatz.

Ertener: Klar, jeder ist sich in seinem Beruf selbst der Nächste, aber damit die Autoren gute Serienstoffe entwickeln können, muss in der Tat auch mehr Geld für die Entwicklung der Stoffe in Umlauf kommen. Zusätzlich bedarf es einer Bereitschaft der Sender, neue Dinge auszuprobieren, auch wenn nicht absehbar ist, ob sie funktionieren. In Deutschland mischen sich die Verantwortlichen bei den Sendern viel zu stark in die Produktion einer Serie ein. Dabei ist das gar nicht nötig: Ich als Autor will ja auch populär erzählen. Ich möchte möglichst viele Menschen erreichen und trotzdem anspruchsvoll bleiben.

Bullemer: Allerdings ist die Mentalität un-

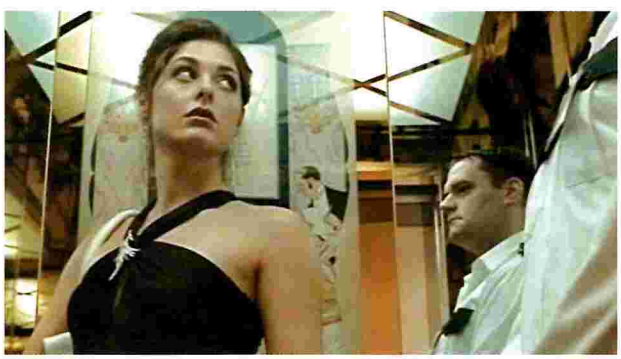
serer Autoren oft eine andere, als zum Beispiel in den USA. Viele wollen eher allein arbeiten, sind kaum bereit, sich für Teams zu öffnen und sich mit Co-Autoren täglich im Büro zu treffen, wie das bei den meisten US-Serienproduktionen der Fall ist. In Deutschland gibt es das eigentlich nur bei den Serien, die täglich laufen. Und daraus ergibt sich ein seltsamer Dünkel unter Autoren. Ein Filmstudent hat mir einmal gesagt: »Ich habe gehört, wenn ich für eine Telenovela schreibe, bin ich versaut und kann für nichts anderes mehr schreiben.« Das verstehe ich nicht. Natürlich besitzen die Inhalte einer Soap ein anderes Niveau als etwa »Im Angesicht des Verbrechens«, aber ich selbst habe für Dailys gearbeitet – das ist ein harter Job und auch eine gute Schule.

Herr Ertener, sind deutsche Drehbuchautoren Egozentriker?

Ertener: Ich habe gerade eine neue Serie entwickelt und mein Anwalt musste den Vertrag dafür ein dreiviertel Jahr lang verhandeln, weil es mir aus standes- und berufspolitischen Gründen wichtig war, dass »Eine Serie von Orkun Ertener« in den Titeln auftaucht. Aber diese Ich-Bezogenheit vertrete ich eher als ›Creator‹, sprich als derjenige, der bei US-Produktionen die kreative Kontrolle hat. So ein Status ist in Deutschland überhaupt nicht vorgesehen und lässt sich innerhalb der bürokratischen Sendestrukturen auch nicht durchsetzten. Da gibt es den Redakteur, der unheimlich kreativ sein will, vielleicht weil er den ganzen Tag im Büro sitzt und das auf seine Stimmung drückt. Dann wäre da der Producer, der sowohl die Aufgabe des Produzenten als auch eines Dramaturgen übernimmt, zwei Felder, die eigentlich nicht in einer Hand liegen sollten. Und natürlich der Regisseur. Der hat dann gerade fertig studiert und will eigentlich Kunst machen, muss sich aber an Formatstandards halten. Also will er sich wenigstens ein bisschen im Drehbuch austoben. Und dann gibt es da noch die völlig ›unmaßgebliche‹ Meinung des Drehbuchautors. So werden statt guter Drehbücher oft moderierte, demokratische Kompromisse verfilmt. Lauwarmer Durchschnitt eben.

Erzählen Sie doch einmal von ihrer Serie »KDD – Kriminaldauerdienst«, mit der sie

»IHR HABT DOCH ARD UND ZDF. HBO IST DAS ARD UND ZDF DER USA!«



den Deutschen Fernsehpreis und auch den Adolf-Grimme-Preis gewonnen haben.

Ertener: Am Anfang von »KDD« stand die Idee, so eine Art »Emergency Room« auf der Polizeiwache zu machen. Das war 2005 und das ZDF, in dessen Auftrag die erste Staffel produziert wurde, ließ uns alle Freiheiten. Die Idee zu dem Projekt kam zu einem sehr günstigen Zeitpunkt, denn beim ZDF machte man sich gerade Gedanken über eine Imagepolitur. Man sagte sich wohl: »Wir müssen nur eine jüngere Serie machen, dann kommen alle unter 40-Jährigen sofort zu uns.« Es war aber von Anfang an klar, dass es sich um einen einmaligen Versuch handelt, der die Ausnahme bleiben sollte. Nun ist mit »KDD« auch nach der dritten Staffel Schluss. Von Seiten des ZDF heißt es, die Serie »sei auserzählt«, aber der eigentliche Grund ist ganz klar die Quote. Die hielt sich zwar seit Erstausstrahlung relativ konstant, mal ein bisschen über, mal ein bisschen unter dem Jahresmittel, aber für einen Sendeplatz auf dem Freitagabend, wo sich sonst meine hoch geschätzte Schwiegermutter »Der Alte« anguckt, war es dann doch zu wenig. Ein anderer Sendeplatz kam aber nicht in Frage – das konnte die Redaktion auch relativ glaubwürdig begründen. Dieses Denken in Sendeplätzen und die verkrusteten Programmstrukturen mit ihren seit Jahren festgelegten Formaten spiegeln sich dann auch in formatierten Inhalten wider. Und selbst eine junge Generation von Fernsehmachern unterzieht dieses System keiner Prüfung, denn man wird ja in diese Strukturen hinein erzogen. Es geht immer um Besitzstandswahrung, um Wahrung des Marktanteils auf dem jeweiligen Sendeplatz.

Frau Bullemer, auf welchem Sendeplatz wird »Im Angesicht des Verbrechens« ausgestrahlt, wenn die Serie Ende April auf Arte anläuft?

Bullemer: Es werden zwei Folgen pro Woche ausgestrahlt: einmal dienstags und einmal samstags, jeweils um 22 Uhr. Sechs Monate später wird »Im Angesicht...« dann noch mal in der ARD gezeigt, am Freitagabend, wahrscheinlich um 21.45 Uhr, auf dem Wiederholungstermin des »Tatort«.

Junklewitz: Das klingt wie ein Todesurteil mit Voransage. Auf keinem anderen Sender endet um diese Zeit ein Programmpunkt – mit einer Umschaltwelle ist also nicht zu rechnen. Und die wenigen Zuschauer, die sich

gezielt für »Im Angesicht des Verbechens« entscheiden würden, haben sie dann wahrscheinlich schon auf Arte gesehen, was nun mal ein Nischenkanal ist. Außerdem läuft in der Primetime am Freitag meist so eine Degeto-Schnulze wie »Ich trag dich bis ans Ende der Welt.« Deren Publikum wird nach fünf Minuten »Im Angesicht des Verbrechens« abschalten. Das verdeutlicht aufs Neue, dass »KDD« und »Im Angesicht des Verbrechens« politisch motivierte Leuchtturmproduktionen sind, mit denen die Öffentlich-Rechtlichen ihre Gebühren rechtfertigen. Hat man vorübergehenden Mut zum Risiko bewiesen und sind erst einmal die Kritikerpreise gewonnen, dann notiert man die Trophäe in den Jahresendbericht an die Aufsichtsgremien und plötzlich heißt es: Tschüss, »KDD«.

Das wirft nun wirklich kein gutes Licht auf die öffentlich-rechtlichen Sender.

Junklewitz: Simon Sutton, der Präsident von HBO, wurde einmal gefragt: Warum kommt HBO nicht nach Deutschland? Er sagte: »Wieso, ihr habt doch ARD und ZDF. HBO ist das ARD und ZDF der USA!« Und er hat Recht: HBO hat etwa 40 Millionen Abonnenten, das statistische Bundesamt zählt bei uns 39 Millionen Privathaushalte mit Fernsehgeräten – alles zumindest potentielle GEZ-Zahler.

Darf ich Sie zum Abschluss noch um eine Prognose für die Zukunft der deutschen Fernsehserie bitten?

Bullemer: Grundsätzlich denke ich, dass sich am Erzählmuster der deutschen Serien auch in Zukunft nicht viel ändern wird: Das Episodische wird weiterhin zentral sein, genauso wie ein, zwei Hauptfiguren oder eine Familie, und darum strickt man dann die Geschichte. Ensemblegeschichten werden die Ausnahme bleiben.

Ertener: Ich entwickle gerade eine Serie auf eigenes Risiko und sage mir jeden Tag so vermessene Sätze wie: »Deutschland braucht diese Serie!« – um mich zu motivieren. Aber wenn diese Besitzstandswahrung in den deutschen Sendeanstalten fortbesteht, dann sehe ich für die Zukunft echt Schwarz. Dann dürften auch so renommierte Leute wie Dominik Graf und Doris Dörrie, deren Miniserie »Klimawechsel« ab April im ZDF läuft, eher Abstand davon nehmen, Serien zu drehen. Und für Serienbuchautoren wird es nichts Spannendes mehr zu tun geben.

Junklewitz: Der Realist in mir ist geneigt, sich Herrn Ertener anzuschließen. Aber in den letzten Wochen lief auf KI.KA, dem öffentlich-rechtlichen Kinderkanal, »Allein gegen die Zeit«, eine mit kleinen Mitteln produzierte, 13-teilige deutsche Serie. Ganz im Ernst: Das ist mit Abstand das Beste, was ich seit langem an deutschen Produktionen gesehen habe. Im Grunde handelt es sich dabei um das Konzept von »24« – nur für Kinder. Das ist ein spannender, familientauglicher Thriller, der sich, was die Erzählung in Echtzeit angeht, am US-Vorbild orientiert, aber etwas ganz Eigenes daraus macht. Wenn so etwas mit geringfügigen Änderungen auf einem attraktiven Sendeplatz eines großen Senders angeboten werden würde, könnte die deutsche Serie eine Renaissance erleben.

»KDD – Kriminaldauerdienst« *D 2009, die dritte Staffel läuft seit 9. April 2010 im ZDF*

»Im Angesicht des Verbrechens« *D 2010, startet am 27. April 2010 auf Arte*

»Allein gegen die Zeit« *D 2009, DVD in Planung (Askania Media)*

ARABER FAHREN BMW, JUDEN EHER ROVER

SERIEN AUS DEM NAHEN OSTEN

Seit nunmehr dreißig Jahren beleuchtet das internationale Filmfestival Fribourg (FIFF) die blinden Flecken auf der Weltkarte des Kinos. Beiträge aus Afrika, Asien und Lateinamerika stehen auf dem Programm. Im März 2010 diskutierten hier Fachpublikum und Filmfans zum ersten Mal auch über Fernsehserien. Im Zentrum standen dabei Produktionen aus dem Nahen Osten, in denen die sozialen Konflikte der Region reflektiert werden und die dennoch ohne verbissene Politisierung auskommen.

TEXT: WIBKE WETZKER

Wenn ein europäisches Filmfestival ein Forum für »Fernsehserien aus dem Nahen Osten« veranstaltet, dann trifft es seine Auswahl natürlich nicht nur nach anthropologischen oder politischen Gesichtspunkten. Die Serien müssen auch den qualitativen Ansprüchen des Publikums genügen. Das heißt, sie müssen unterhalten, und das wiederum bringt mit sich, dass sie vor allem an dem Innovationspotential neuerer US-Serien gemessen werden. Nur bedeutet Innovation auf den Fernsehmärkten in Nahost nicht unbedingt dasselbe wie in der westlichen Welt. Während das abendländische Serienpublikum gerne durch Komplexität und Geheimniskrämerei gefordert wird und sich mit den Protagonisten durch raffiniert verschachtelte narrative Räume kämpft, fußt die Zuschauerbindung in Nahost öfter in der fiktionalen Aufhebung von Repressionen und Bedrängnissen des Alltags. Einige Beispiele dafür gab es in Fribourg zu sehen.

Die Brücke zwischen dem global expandierenden Phänomen der ›neuen‹ US-Serien und dem Nahen Osten wurde dabei über den Erfolg einer israelischen Produktion geschlagen: »BeTipul«, besser bekannt als »In Treatment« (Spex berichtete in #324), wurde 2005 zum ersten Mal im israelischen Fernsehen ausgestrahlt. HBO erwarb später die Verwertungsrechte und gab eine Adaption in Auftrag, die sich jedoch erstaunlich nah am Original hält. Konzept, Handlung und Dialoge wurden fast eins zu eins übernommen, Abweichungen sind lediglich im Setting und im Sprachgebrauch auszumachen: »BeTipul« spielt in der jüdischen Mittelschicht, »In Treatment« zeigt eine eher wohlhabende amerikanische Klientel; und wenn im therapeutischen Gespräch das Sexualleben des Patienten thematisiert wird, dann ist die israelische Version wesentlich expliziter, als es in den USA unter Rücksichtnahme auf puritanische Sexmoral möglich wäre.

Abgesehen von diesen offensichtlichen Zugeständnissen ans Publikum handelt es sich bei »BeTipul« und »In Treatment« um ein und dieselbe Serie. So betonte auch auf dem FIFF die französische Literaturprofessorin Sarah Hatchuel den ebenso genialen wie universalen Charakter des Drehbuchs. Die israelische Medienwissenschaftlerin Anat Sella Inbar hingegen erklärte, warum sie »BeTipul« trotzdem für sehr israelisch hält. Denn was im Westen als kammerspielähnlicher Minimalismus gefeiert wird, darin sieht die Israelin auch eine landestypische Low-Budget-Produktion, die aus der Not limitierter Ressourcen eine Tugend macht. Entscheidend ist in ihren Augen aber der Subtext der Serie, den nur der israelische Zuschauer zu lesen vermag, und der im Remake verloren geht. Jene »BeTipul«-Episoden nämlich, die von der Therapie des Kampfpiloten Yadin erzählen, der das Trauma eines Bombardements über Ramallah verarbeiten muss, zeugen von einem israelischen Selbstzerwürfnis, das Anat Sella Inbar auch als Generationenkonflikt deutet. Der Schauspieler Lior Ashkenazi, Einwandererkind und tatsächlich ehemaliger Fallschirmjäger in der Tzahal, vereint in der Figur des Piloten das Bild vom Jugendidol mit dem Klischee des Volkshelden – Verteidiger des Landes, »salt of the land«, wie man in Israel sagt. Der israelische Filmstar Asaf Dayan spielt sein Gegenüber, den Therapeuten Re'uven. Dayan verkörperte in seinen jungen Jahren ebenfalls den Helden (z.B. in »He Walked Through the Fields« von 1967), er repräsentierte in seinen Rollen den »Sabra«, den »Neuen Juden« – in Israel geboren, im Zionismus verwurzelt und ein neues Selbstbewusstsein zur Schau stellend. Wenn sich Dayans Figur im Laufe von »BeTipul« immer stärker selbst auseinandernimmt und parallel in den Sitzungen das Ego des Piloten Stück für Stück demontiert, mar-

kiert die Serie damit einen tiefen Riss in der israelischen Seele. Hier begibt sich eine ganze Nation in Therapie, nur sind die kulturellen sowie sprachlichen Codes so subtil angelegt, dass selbst die sehr israelischen Elemente universell übertragbar scheinen: In der US-Serie fliegt der Kampfpilot seinen Einsatz eben über dem Irak, und ein deutsches Remake könnte sein Trauma in Afghanistan finden.

Während »BeTipul« unterschwellig als historisch bedingte Identitätskrise Israels gelesen werden kann, thematisiert eine andere aktuelle israelische Produktion die kulturelle Spaltung des Landes noch wesentlich offensiver. In »Avoda Aravit« (»Arab Labour«, im Hebräischen ein Schimpfwort für schmutzige Arbeit) wird das Zusammenleben von Juden und Arabern in Form einer satirischen Sitcom beschrieben, erzählt aus der Sicht des arabischen Journalisten Amjad, der für eine jüdische Redaktion arbeitet. Die Eröffnungssequenz der Pilotfolge bringt den Konflikt sofort auf den Punkt: Amjad überquert, wie jeden Tag, mit dem Familienwagen einen Grenzübergang und wird, wie jeden Tag, zur Kontrolle herausgewunken. Und wie immer fragt er sich, woran die Grenzpolizisten bloß erkennen, dass er Araber ist (später wird ein israelischer Kollege ihm erklären, dass es an der Automarke liegt – Araber fahren BMW und Subaru, Juden eher einen Rover). Amjad, der seine Tochter extra auf eine jüdische Schule schickt, damit sie akzentfrei Hebräisch sprechen lernt, geht es aber um mehr als die tägliche Schikane. Er möchte Teil der privilegierten israelischen Bevölkerungsschicht sein, man könnte plump sagen: Er wäre gerne Jude.

Als »Avoda Aravit« 2007 auf Israels größter Fernsehstation Keshet anlief, erreichte die Serie fast ein Viertel der Einschaltquote. Produzent Danny Paran stellte sein Projekt daraufhin auf unzähligen internationalen Filmfestivals vor. »Avoda Aravit« besitzt ein hohes Sendungsbewusstsein nach innen wie nach außen. Die Serie erzählt von der scheinbar unüberwindbaren Separation der Bevölkerungsgruppen und überhöht die Probleme bis ins Lächerliche, ganz nach dem Motto: Gegen manche gesellschaftlichen Schranken kommt man nur mit Humor an. In »Avoda Aravit« gibt es keine Opfer und keine Täter, die Perspektiven verdrehen sich immer wieder, Klischees treffen auf scharfe Analysen, und selbst, wenn Amjad seine kulturellen Wurzeln verleugnet und sich einen arabischen Feiertag wünscht, der so zivilisiert (ohne Grill, ohne Blut, ohne Lärm) abläuft wie ein jüdisches Pessachfest, geht es doch eigentlich nur um die Annäherung beider Kulturen.

Auch in einer von sozialen Unruhen weitestgehend freien Wohlstandsoase wie Saudi-Arabien lässt sich am gesellschaftlichen Getriebe am ehesten unter Berufung auf die Narrenfreiheit rütteln. So war in Fribourg ein junges Team von Autodidakten und Alleskönnern (allesamt männlich) zu Gast, das mit seiner Jugend-Serie »Almost« gegen die Beschränkungen in der von Absolutismus, Fundamentalismus und Zensur geprägten Öl-Monarchie anlachen will. Die Pilotfolge ist bereits produziert, allein ein Abnehmer für den Comedy-Bastard aus »Scrubs«, »Flight of the Conchords« und MTV-Formaten wie »Jackass« und »Ali G.« will noch gefunden werden. Regisseur Todd Albert Nims, in Saudi-Arabien geboren, aber in den USA aufgewachsen, räumte in der Diskussionsrunde des Festivals ein, dass die Wahrscheinlichkeit, »Almost« ohne Kompromisse bei einem arabischen Sender unterzubringen, sehr gering sei. Deshalb habe man den Piloten von Anfang an in einer Ästhetik angelegt, die den globalen Markt anspricht. Dafür sieht »Almost« dann allerdings sehr brav aus, eigentlich wie ein typischer amerikanischer Teenage-Film über eine Clique von Nerds, nur eben ohne Furz-Witze. Aber wenn die Jungs in »Almost« zwischen Koranschule und Hausaufgaben von Mädchen träumen oder von der eigenen Rockband, dann wohnt der Popkultur hier doch noch ein Versprechen inne.

Nach westlichen Maßstäben mag »Almost« zu zahm geraten sein, aber für die Zuschauer in Fribourg wurde es trotzdem interessant, als Crew-Mitglied Ali Kalthami auf eine Szene zu sprechen kam, in der vier Jungs in einer verlassenen Shoppingmall Burger mampfen. Die Dreharbeiten seien extrem schwierig gewesen, erklärte Kalthami, weil in saudi-arabischen Einkaufszentren eine Trennung zwischen Familien und Singles herrsche (Singles bedeutet in diesem Fall shoppende Single-Frauen). Männern, ob allein oder in Grüppchen, bleibt der Zugang zu beiden Bereichen offiziell verwehrt – dafür sorgen nicht zuletzt die religiösen Wächter in Zivil. Und mit einem verschmitzten Lächeln fügte Kalthami hinzu: »Aber wir wollen ja nicht rebellieren oder unsere eigene Kultur verwestlichen, wir wollen nur zeigen, wie das Leben der Jugendlichen in Saudi-Arabien so läuft. Und ein paar Freiheiten mehr wären auch schön.«

DIE THERAPIE DES KAMPFPILOTEN, DER DAS TRAUMA EINES BOMBARDEMENTS ÜBER RAMALLAH VERARBEITEN MUSS, ZEUGT VON EINEM ISRAELISCHEN SELBSTZERWÜRFNIS

Diese Aussage verhielt sich geradezu diametral zu dem Resümee, das die belgische Soziologin Sarah Sepulchre am Ende des Forums zog: »You have balls!«, rief sie den Gästen aus Nahost entgegen – eine Respektbekundung für deren Courage und Engagement und gleichzeitig doch auch ein Missverständnis. Denn ihre Serien treiben die Zuschauer eben keineswegs auf die Barrikaden. Ein Grund hierfür mag die Selbstzensur sein, die in der arabischen Welt, aber auch in Israel so stark verinnerlicht ist, wie dort die Zensur von außen alltäglich scheint. Dies bestätigten auch weitestgehend alle anwesenden Serienmacher. Doch flüchten sich ihre Serien auch nicht in Eskapismus. Sie vertreten ihre Anliegen, sei es Liberalisierung, Gleichberechtigung oder der interkulturelle Dialog, mit den Möglichkeiten eines Unterhaltungsmediums und verzichten darauf, Feindbilder zu evozieren. Genau darin sind sie raffiniert und innovativ. Und genau darin wird für den westlichen Zuschauer ein vertrautes Prinzip erkennbar: Auch das Private ist politisch.

LOST FOREVER FOREVER LOST

DER ZUSCHAUER BAUT MIT AM MYSTERIUM

Mehr als sechs Jahre spielen die Macher der US-amerikanischen Serie »Lost« nun schon Katz und Maus mit ihrem Publikum. Wo die Autoren ein Netz aus Theorie, Hypothesen und Links knüpfen, stricken die Fans inzwischen fröhlich weiter und machen sich dabei die Partizipationsstrukturen des Internets zunutze. So ergibt sich ein Feedback-Effekt, der »Lost« immer größer und rätselhafter macht.

TEXT: BARBARA SCHWEIZERHOF **BILD**: © TOUCHSTONE 2010

»Das hier alles – ist nicht das, was ihr denkt, das es ist!« Während Richard, der unter »Lost«-Fans wegen seiner dunklen Wimpern als Richard »Mascara« Alpert bekannt ist, bei diesem Satz weit mit den Armen ausholt, weiß der regelmäßige »Lost«-Zuschauer, dass diese Geste auf mehr deutet als auf die Insel, die Richard gefangen hält: Die ganze Serie ist gemeint. Seit Jack in der Pilotfolge die Augen aufschlug und auf ein Blätterdach aus Bambus blickte, seit seltsame Geräusche aus dem Dschungel drangen, seitdem fragen sich die Passagiere des Flugs Oceanic 815: »Wo zur Hölle sind wir?« Nach dem Absturz ihrer Maschine gingen die Überlebenden zuerst davon aus, auf einer unbewohnten Insel gestrandet zu sein, bis sie Rousseaus Notruf über Funk empfingen, Sayid daraufhin vorrechnete, dass das Signal seit 16 Jahren ununterbrochen auf Sendung sei, und eine dunkle Rauchsäule am Horizont die »Anderen« ankündigte.

Wer nun nicht weiß, was mit den »Anderen« gemeint ist, wer von Richard, Jack und Sayid noch nie gehört hat und bei Rousseau an einen alten Franzosen denkt, der muss sich die Frage gefallen lassen, auf welchem Planeten er die letzten sechs Jahre verbracht hat. Vielleicht tröstet da der Umstand, dass auch die »Lost«-Insider nach über hundert Folgen mehr Fragen als Antworten vor sich haben: Warum gibt es im Dschungel Eisbären? Was genau verbirgt sich hinter dem »Smoke Monster«? Und warum können Lahme auf der Insel plötzlich wieder gehen? Während der Countdown zur sechsten und finalen Staffel »Lost« läuft (die letzten beiden Folgen sendet ABC am 23. Mai 2010), wird eines klar: Auf die ›Auflösung‹ der vielen Rätsel kommt es gar nicht mehr an, viel wichtiger sind die Myriaden von Theorien, Hypothesen und Querverbindungen, die die Serie durchziehen und sich um sie ranken. Dazu trägt das Publikum maßgeblich bei, denn »Das alles« ist inzwischen weit größer und rätselhafter, als es sich die »Lost«-Autoren je hätten ausdenken können.

»Lost« unterscheidet sich von anderen TV-Formaten, die das serielle Erzählen in den letzten Jahren revolutioniert haben, durch seine im Kern nahezu inhaltslose Erzählstruktur. Der Plot kreist um ein zentrales Vakuum. Angereichert ist er dabei mit lauter Ideen aus zweiter Hand, vom »Herr der Fliegen« über »Alice im Wunderland« (eine der Figuren heißt Charlotte S. Lewis!) bis hin zu James Hiltons »Lost Horizon«. Über diese Zitate hinaus versuchen die Autoren, das Unwahrscheinliche mit dem Unplausiblen mit dem Unmöglichen zu toppen. »Lost« ist so gesehen ein einziger Effekt, der sich aus lauter »What the fuck!«-Momenten zusammensetzt. Der Flugzeugabsturz selbst hat hier dramaturgisch Pate gestanden: Ein typischer »Lost«-WTF-Moment wirkt wie ein plötzlicher Druckabfall in der Kabine und hinterlässt den Zuschauer nach Luft japsend.

Eines der besten Beispiele dafür war die vierte Folge der ersten Staffel mit dem Titel »The Walkabout«. Hier wurde die Figur John Locke, den man als ungemein geschickt agierenden, durchtrainierten Survivor kennengelernt hatte, als kleiner Büroangestellter entlarvt. WTF! Und ausgerechnet dieser Locke war vor dem Absturz hüftabwärts gelähmt! Wobei der vielleicht größte WTF-Schock das legendäre Finale von Staffel 3 war, als nach drei Jahren Inseldasein und Flashbacks in die Vergangenheit ein erstes Flash-Forward auftauchte. Was war, was ist, was wird sein und was könnte sein – »Lost« macht nicht mal vor Alternativrealitäten halt und alles geschieht gleichzeitig.

Die WTF-Momente haben das ihrige dazu beigetragen, dass sich Lost wie keine andere TV-Serie zuvor vom Medium des Fernsehens entfernt hat. Einmal angefixt, geht es für den Zuschauer nicht nur darum, den Anschluss nicht zu verpassen, er will auch die Sendezeit kontrollieren, vor- und zurückspringen, wann

immer er es will. Deshalb ist »Lost«, obwohl für ABC-Network produziert, eigentlich eine Internetserie, zumal es die erste Serie in den USA war, die zeitgleich zur TV-Ausstrahlung auch auf der Webseite des Senders übertragen wurde. Und auch für das deutsche »Lost«-Publikum verliert der Sendetermin an Bedeutung: Während die ersten Staffeln erst mit einer Verzögerung von mehreren Monaten in Deutschland über Pay-TV und dann ab 2005 bei ProSieben zu sehen waren, können die Folgen der sechsten Staffel nun bereits einen Tag nach ihrer Erstausstrahlung per iTunes und Videoload gegen eine geringe Gebühr heruntergeladen werden. Auch anhand der sinkenden Einschaltquoten der Serie lassen sich Veränderungen im Rezeptionsverhalten ableiten: Was suggestiv als Qualitätsverlust gelesen werden könnte, dürfte in Wahrheit für einen gesteigerten Zugriff auf Internet-Downloads sprechen.

Aber »Lost« zwingt den Zuschauer nicht nur wegen seiner WTF-Momente und Cliffhanger ins Internet, die Serie regt ihn auch an, nach jeder Folge online zugehen, zum Beispiel um nachzuschlagen, wie denn noch die beiden Skelette in der Höhle heißen. Schon Wikipedia listet den Inhalt einzelner Episoden mit der Gründlichkeit einer Bibelkonkordanz auf. Das wahre Nachschlagwerk für alle »Losties« ist aber die »Lostpedia« – die ultimative Enzyklopädie, in der Folge für Folge, Figur für Figur und Frage für Frage alles geordnet und indiziert wird – rücksichtsvoll versehen mit Spoilerwarnungen, versteht sich. Stundenlang kann man so den Kosmos »Lost« erforschen, in der wärmenden Gewissheit, nie an sein Ende zu gelangen.

Einen anderen Internet-Service bieten die »Recaps«, von Zuschauern verfasste Nacherzählungen der einzelnen Folgen. Ein Recap füllt nicht nur die Informationslücken im Sinne von »Was bislang geschah«, dahinter steckt auch ein popkulturelles Phänomen. Kennzeichnend für Recaps ist ein wissend ironischer Unterton, der bloße Geekiness hinter sich lässt. Häufig stellen die Beiträge sogar eine eigene Kunstform mit literarischem Anspruch dar – wenn auch nicht alle Autoren soweit gehen, ihre Recaps mit treffenden Limericks zu unterlegen, wie man sie auf Fuselage.com findet: »There once was a man named Sayid / Who's a bit of a trick to read. / He wants back the life / Of his lovely late wife. / And now he seems evil, indeed.« Dass Witz und Esprit die Grundvoraussetzungen für Recaps sind, haben die Macher von Spiegel Online, die derzeit mit einem »Lost«-Blog versuchen, ihre Klickraten zu pushen, bezeichnenderweise noch nicht verstanden.

EINE SEMIOTISCHE HERAUSFORDERUNG AN ALLE FREIZEITDETEKTIVE

Wer nicht gerne liest, kann natürlich auch bei YouTube suchen. Dort finden sich zum Beispiel die Videos von Seanie B., der unter dem Titel »Lost – Secrets and Recaps« selbstproduzierte Clips ins Netz stellt. Der 22-jährige kalifornische Student erzählt in ihnen mit Standbildern und Voice-Overs die Folgen nach und weist auf Wiederholungen und Überschneidungen mit anderen Episoden hin. Wo immer ein Nummernschild auftaucht, zoomt Seanie B. heran und entziffert es. Die Adresse auf Jacks Visitenkarte schlägt er auf Google Maps nach und findet, hoppla, ein Bild, auf dem das »Lost«-Filmteam zu sehen ist. Die semiotische Reichweite der Serie ist eine Herausforderung an jeden Freizeitdetektiv. Kamen Seanie B.s Videos vor zwei Jahren noch mit jeweils sechs bis acht Minuten aus, sind sie mittlerweile fast dreimal so lang. Das kann man auch als Hinweis darauf werten, dass die Internet-Rezeption und -Diskussion der Serie einen Feedback-Effekt hatte: Die Macher von »Lost« haben das publikumsbindende Potential der Spurensuche erkannt und immer stärker ausgebaut. Dutzende Querverweise halten die Zuschauer auf Trab.

Im »Official Lost Podcast« reden Damon Lindelof und Carlton Cuse, die kreativen Köpfen hinter »Lost«, geschickt um die eigene Kreation herum. Nie wird hier wirklich etwas verraten, Fragen von Fans werden mit trainierter Ironie und kunstvollen Auslassungen beantwortet. Aber kommuniziert wird rund um die Uhr. Dabei entwickelt sich eine kanonische Form des Redens, eine Art »Lost«-Jargon: Die alternative Realität der sechsten Staffel bekam so den Namen »Flash Sideways«. Auch wenn die Fragen der Fans unbeantwortet bleiben, allein die Möglichkeit, zu partizipieren, hat eine anspornende Wirkung. Da glaubt einer, das Rätsel der Serie durch Aufschlüsselung des Namens Benjamin Linus als Anagramm gelöst zu haben: »Blame Jin(i) Sun!« Ein anderer Zuschauer stellt fest, dass es ja wohl kein Zufall sein könne, dass der berühmte Namensvetter der Figur Dogen, ein japanischer Zen-Buddhist des 13. Jahrhunderts, an einem 22. September, dem Datum des Absturzes von Oceanic 815, verstarb! »Und wir dachten, ihr kriegt das nie heraus!«, antwortet Lindelof spitzbübisch.

Dabei gibt es im »Lost«-Universum kein Falsch und kein Richtig – alles hängt mit allem zusammen oder auch nicht. Egal wie also das Finale aussehen wird, es werden genug Rätsel bleiben, schließlich sind auch die Zusammenhänge mit 9/11 (22 ist das Doppelte von 11, Sayid kommt aus dem Irak, und erinnert das Oktogon des Dharma-Logos nicht ans Pentagon?) noch nicht hinreichend ausgedeutet. Und falls doch irgendwann der Stoff ausgeht, gibt es ja inzwischen das Videogame »The Lost Experience«! In diesem Sinne, wie Desmond zu sagen pflegte: »See you in another life, brother!«

NEUES VON DER FRONTIER

WIE SERIEN IN DEN USA DIE WELT ORDNEN

Vom ›American Dream‹ bleibt im Jahr drei nach dem Kollaps der US-Finanzmärkte nicht viel übrig. Neue US-amerikanische Fernsehserien wie »Breaking Bad, »True Blood« oder »Glee« demontieren ihn und versuchen gleichzeitig, die traumatisierten Subjekte wieder aufzubauen.

TEXT: GERHARD MAIER **BILDER**: STILLS AUS »HOW TO MAKE IT IN AMERICA«, © HBO 2010

Als die Spekulationsblase der Hypothekenmakler mit Darlehen für nicht zahlungsfähige Kunden im Frühjahr 2007 platzte und den US-amerikanischen Immobilienmarkt zusammenbrechen ließ, geriet auch jenes kapitalistisch liberale Selbstbild ins Wanken, das die Amerikaner seit jeher den ›American Dream‹ nennen. In die Erschütterungen dieser Zeit fiel der US-Start einer Fernsehserie, die desillusioniert und ausweglos die amerikanisch-kleinbürgerliche Moral abstreift. »Breaking Bad« (2007) handelt von einem Antihelden, dessen Rebellion in doppelter Verkehrung des Heldentums nicht einmal mehr etwas antiheldenhaft Heroisches abzugewinnen ist. Walter White sieht sich nach einer Lungenkrebsdiagnose mit seinem baldigen Tod konfrontiert – und mit den katastrophalen finanziellen Auswirkungen für seine Familie. Denn Walters Job als Chemielehrer für phlegmatische Teens an der örtlichen High School bringt nicht genügend Lohn für seine Behandlung ein. Walter beschließt, sein Wissen nicht länger in die dösigen Köpfe seiner Schüler zu stecken, sondern in die hauseigene Herstellung von Crystal Meth. Lediglich die Veräußerung der Drogen erweist sich trotz hilfreicher Unterstützung des Junkies Jesse als weitaus schwerer als angenommen. Denn – so das kleine Einmaleins des Outsourcing predigenden Hyperkapitalismus – Produktion ist die eine Sache, Vertrieb und Verkauf die andere.

»Breaking Bad«-Schöpfer und -Drehbuchautor Vince Gilligan verortet seine selbst für amerikanische Pay-TV-Verhältnisse erstaunlich düstere Serie im grünen Suburbia New Mexicos, in Albuquerque, nur wenige Autominuten (oder eine Dürreperiode) von der Grenze des ›Failed State‹ Mexico entfernt. Um ungestört ihr Meth zu kochen, suchen Walter und Jesse immer wieder die Wüste auf – ein Refugium, dessen Stille trügerisch ist. Die Wüste ist kein spiritueller Ort der Selbsterfahrung – dazu wird sie erst in der dritten Staffel, die seit kurzem auf dem amerikanischen Sender AMC läuft –, sie ist einsamer Schauplatz eines erbarmungslosen Überlebenskampfs. Hier geht es nicht mehr, wie in der ansonsten thematisch verwandten Serie »Weeds«, um ein besseres Leben durch ein bisschen Drogenhandel. In einem gesellschaftlichen Klima, in dem der amerikanische Traum nicht gegen die Regeln des ›survival of the fittest‹ ankommt und Willenstärke und Fleiß das Wohlstandsversprechen nicht einlösen können, gewinnen Betrug, Kidnapping und auch Mord plötzlich eine bittere logische Konsequenz. Walter entfernt sich immer mehr vom Dasein im Mittelschichts-

kokon und mit jedem Fehltritt zerbricht seine bürgerliche Existenz ein Stück weiter.

»How to Make It in America« (2010), die neueste Dramedy-Serie auf HBO, liefert zur Depression von »Breaking Bad« einen Gegenentwurf. Jede Folge endet mit einem Lichtblick und beginnt mit dem bezeichnenden Song »I Need a Dollar« (von Aloe Blacc). »How to Make It...« begleitet eine Gruppe New Yorker Hipster zwischen wilden Partys und mies bezahlten Jobs. Die beiden Protagonisten Ben und Cam sind angepasste McJob-Drifter. Unbeirrbar und mit unverfrorenem Charme kommen sie durch zwielichtige Geschäfte und mithilfe ihres sozialen Netzwerks dem Traum vom eigenen Modelabel immer näher. Auch hier gesellt sich zum Erfolgswillen die Bereitschaft, außerhalb der Regeln des Systems zu spielen. Nur dass Ben und Cam im Gegensatz zur »Breaking Bad«-Hauptfigur Walter die neuen Regeln bereits bis ins Detail verinnerlicht haben: Sei spontan, moralisch flexibel und immer erreichbar! So vermengen sie »Clerks«-Attitüde mit »Wall Street«-Mentalität.

Die Suche nach einem Ausweg aus der existenziellen Not treibt auch Ray Drecker in einer weiteren Dramedy-Serie auf HBO um: »Hung« (2009). Wie Walter White aus »Breaking Bad« arbeitet auch Ray als Lehrer. Seine Sorgen sind eng verknüpft mit den Folgen kommunaler Sparmaßnahmen, die an seiner Vorstadtschule und auf seinem Gehaltskonto hart zu Buche schlagen. Einzig sein hübsches Häuschen mit Seeblick dient ihm als Reminiszenz an bessere Tage. Doch auch hier hat die Gentrifizierung die Grenzen zwischen Mittel-, Unter- und Oberschicht längst verschoben. Neureiche haben das Viertel übernommen. Für diesen Konflikt fand Dmitry Lipkin, der Drehbuchautor von »Hung«, in der Industriestadt Detroit den passenden Schauplatz: Fabrikruinen, zerfallende Infrastruktur und entvölkerte Produktionsstätten, die aufgrund des mangelnden Verantwortungsbewusstseins der gesellschaftlichen Eliten verwaisen. Als Kontrast zum entmenschlichten, kapital- und gewinnorientierten Wirtschaftsmoloch inszeniert Lipkin das schöne Landleben als Zivilisations- und Realitätsflucht. Ray Drecker wandelt entfremdet zwischen beiden Welten.

Das bringt uns zu »True Blood« (2008), dem parodistischen, von Alan Ball (»Six Feet Under«) erdachten Beitrag zum Vampir-Hype. Hier treffen wir im pastoralen Idyll der Südstaaten auf das konservative Selbstverständnis von Bewohnern, die sich als Hüter ›wahrer‹ amerikanischer Werte wie Individualismus und Frömmigkeit und als Gegner eines suspekten Fortschrittglaubens sehen. Die heile Kleinstadtwelt trägt den treffenden Namen Bon Temps und ist Schauplatz eines gesellschaftlichen Coming-out der besonderen Art: Vampire können dank eines Blutsurrogats namens »Tru Blood« endlich in die Gesellschaft integriert werden – Mord, Körperverletzung und Freiheitsberaubung scheinen nunmehr überflüssig. Doch der Vampir folgt einer für Menschen unverständlichen Ambition, sein Handeln steuert letztlich ein Trieb, der weder still- noch kontrollierbar ist. Die Vampire in »True Blood« spiegeln die von der Werbung vorgegebene Ästhetik ewiger Jugend und unstillbaren hedonistischen Konsumwillen wider – ein Sinnbild des modernen ›homo economicus‹. Sie morden grausamer als zuvor, geben sich in Vampir-Bars dem Rausch der Vampirdroge »V« hin und ›leben‹ ein Leben, in dem Sex, Gewalt und Gefahr einfach dazugehören. Es ist schon ein Kreuz mit der Integration, zumal die blasse Minderheit auch weiterhin von den gottesfürchtigen Südstaatlern ausgegrenzt wird. Doch was wäre Amerika ohne die Kraft des naiven Optimismus, der sich seinen Weg bis in das engmaschige soziale Kleinstadtnetz bahnt? In »True Blood« ist es die Außenseiterin Sookie Stackhouse, die sich mit den Verhältnissen nicht abfinden will und Widerstand übt.

›SURVIVAL OF THE FITTEST‹ TRIUMPHIERT ÜBER DEN ›AMERICAN DREAM‹

Eine soziale Gruppierung, die – anders als die Vampire – im Kern der amerikanischen Gesellschaft und ihrer Mythen fest verankert ist, muss in der TV-Serie »Glee« ihren Status verteidigen: die High-School-Clique. »Glee« ist eine Satire auf Amerikas Mikrokosmos der High-School-Politics, verpackt in den Zuckerwatte-Eskapismus einer Musicalkomödie. Die Nähe zum Disney-Plastikfest »High School Musical« jedoch täuscht: Das Autoren-Team um Ryan Murphy (»Nip/Tuck«) setzt seinen bis zur Karikatur überzeichneten »Breakfast Club« in eine vom finanziellen wie moralischen Bankrott bedrohte Schule in Ohio. Wieder ist es ein Lehrer, diesmal heißt er Will, der mit fehlenden Ressourcen und mangelndem Interesse seiner Schüler zu kämpfen hat. Trotzdem etabliert er einen »Glee Club«, einen Acapella-Chor nach uramerikanischer Tradition, dessen Repertoire stark von nostalgischem Liedgut bestimmt ist. Will war zu seiner Schulzeit selbst Mitglied eines solchen Clubs und versucht diese »beste Zeit seines Lebens« wiederzubeleben. In den Charakteren, die sich Wills Projekt anschließen, wird die »Breakfast Club«-Formel konsequent erweitert: Neben Losern und Außenseitern gibt es noch die Chef-Cheerleaderin, die ungewollt schwanger wird und dem Club der Enthaltsamkeit vorsteht; den Star-Quarterback, der eigentlich viel lieber singen möchte, anstatt Touchdowns nach Hause zu bringen; den rotzigen Schulrüpel aus armem Elternhaus, der endlich Gefühle zeigen kann; und das flamboyant schwule Mobbing-Opfer, das sich mit alltäglicher Homophobie herumschlagen muss. Normalerweise wäre »Glee« damit ein Minenfeld aus Klischee und Pathos. Doch durch den immer wieder überraschenden Bruch mit Stereotypen und die elektrisierende Fröhlichkeit, die der Serie auch den Titel einbrachte (Glee = Entzücken), wird sie zu einem Sehvergnügen, dessen Message eine Erholung vom Schock der Dauerkrise verspricht: Wir sind alle Verlierer – und was kümmert uns das?

»True Blood – Staffel 1« *USA 2008*
Regie: Alan Ball. Mit Anna Paquin, Stephen Moyer, Ryan Kwanten u.a., 720 Minuten
DVD (Warner Home Video)
Erschienen am 9. April 2010

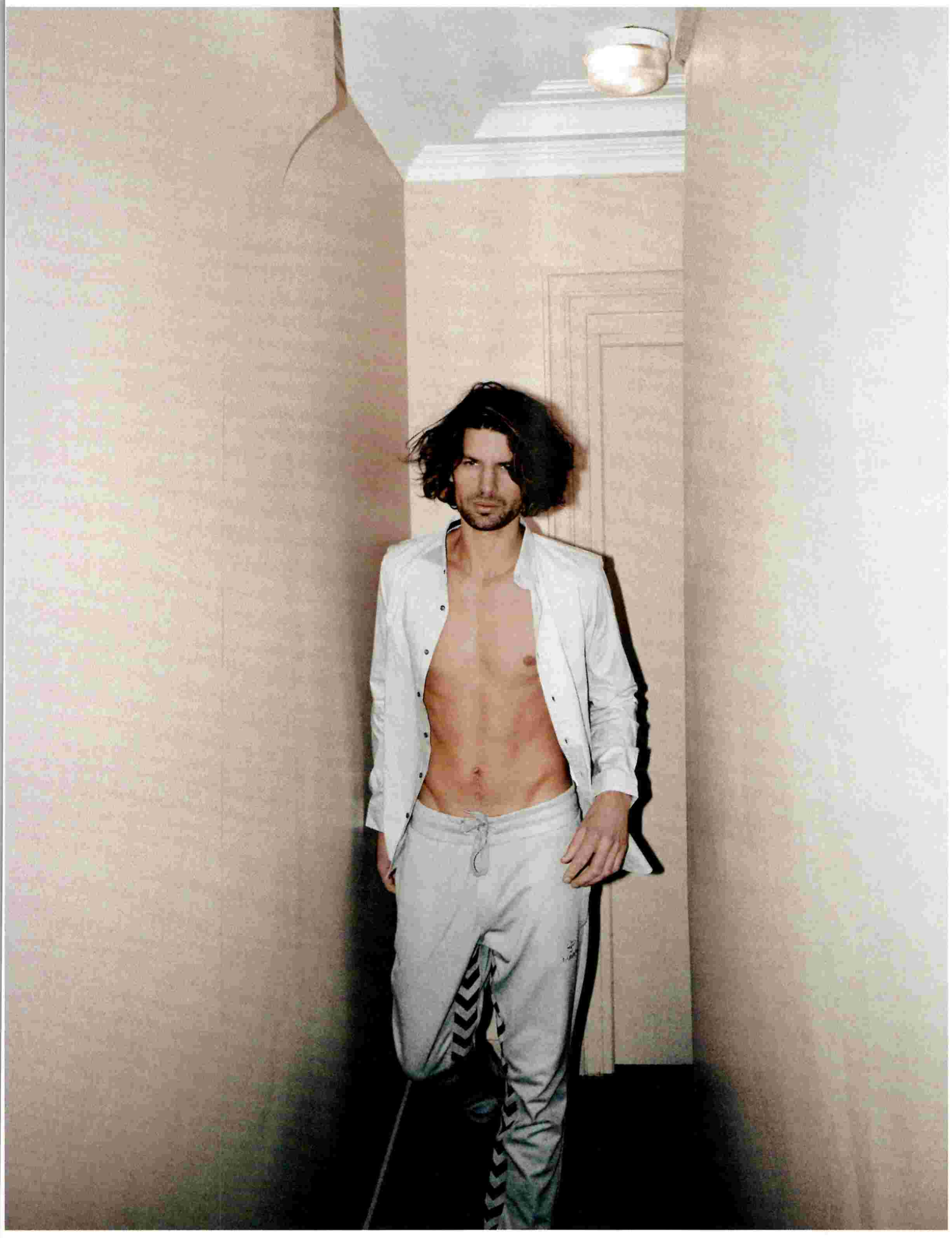
»Breakin Bad – Die komplette erste Season«
USA 2008, Regie: Adam Bernstein, Bryan Cranston, Terry McDonough. Mit Bryan Cranston, Anna Gunn, Aaron Paul u.a., 332 Minuten, DVD (Sony Pictures Home Entertainment)
Erschienen am 19. März 2009

»Breakin Bad – Die komplette zweite Season«
USA 2009, Regie: Adam Bernstein, Bryan Cranston, Terry McDonough. Mit Bryan Cranston, Anna Gunn, Aaron Paul u.a., 590 Minuten, DVD (Sony Pictures Home Entertainment)
Erschienen am 25. Februar 2010

— PARIS — MON AMOUR

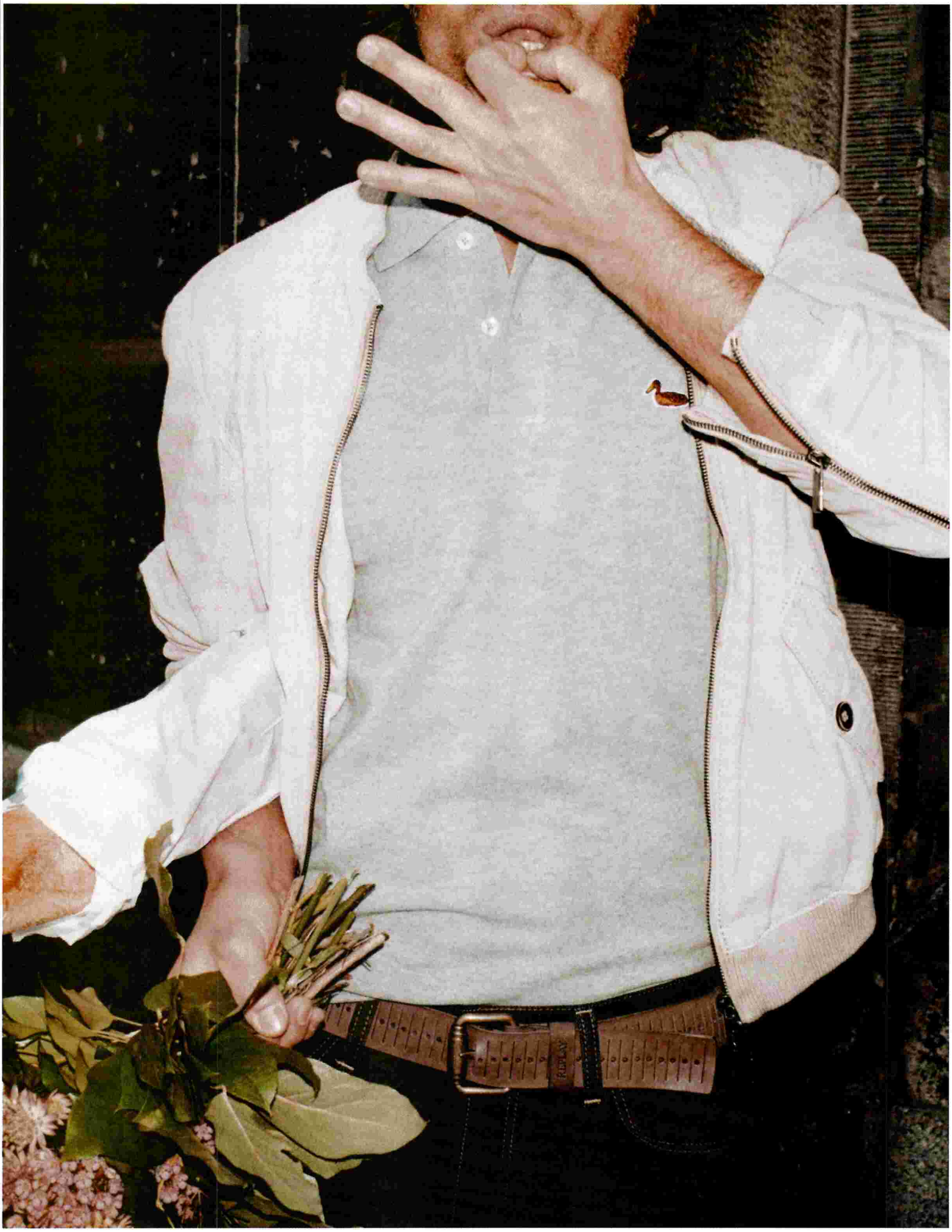
Fotografie — *Christoph Voy*
Styling — *Alexandra Heckel*
Haare & Make Up — *Mareiha Boucle*
Model — *Sébastien Treil (Pearl Management)*
Moderedaktion — *Christoph Voy*
Ressortleitung Mode — *Jörg Sauer*

Jacke — *Barbour* Hemd — *Replay* Hose — *Replay* Schmuck — *Imaï*

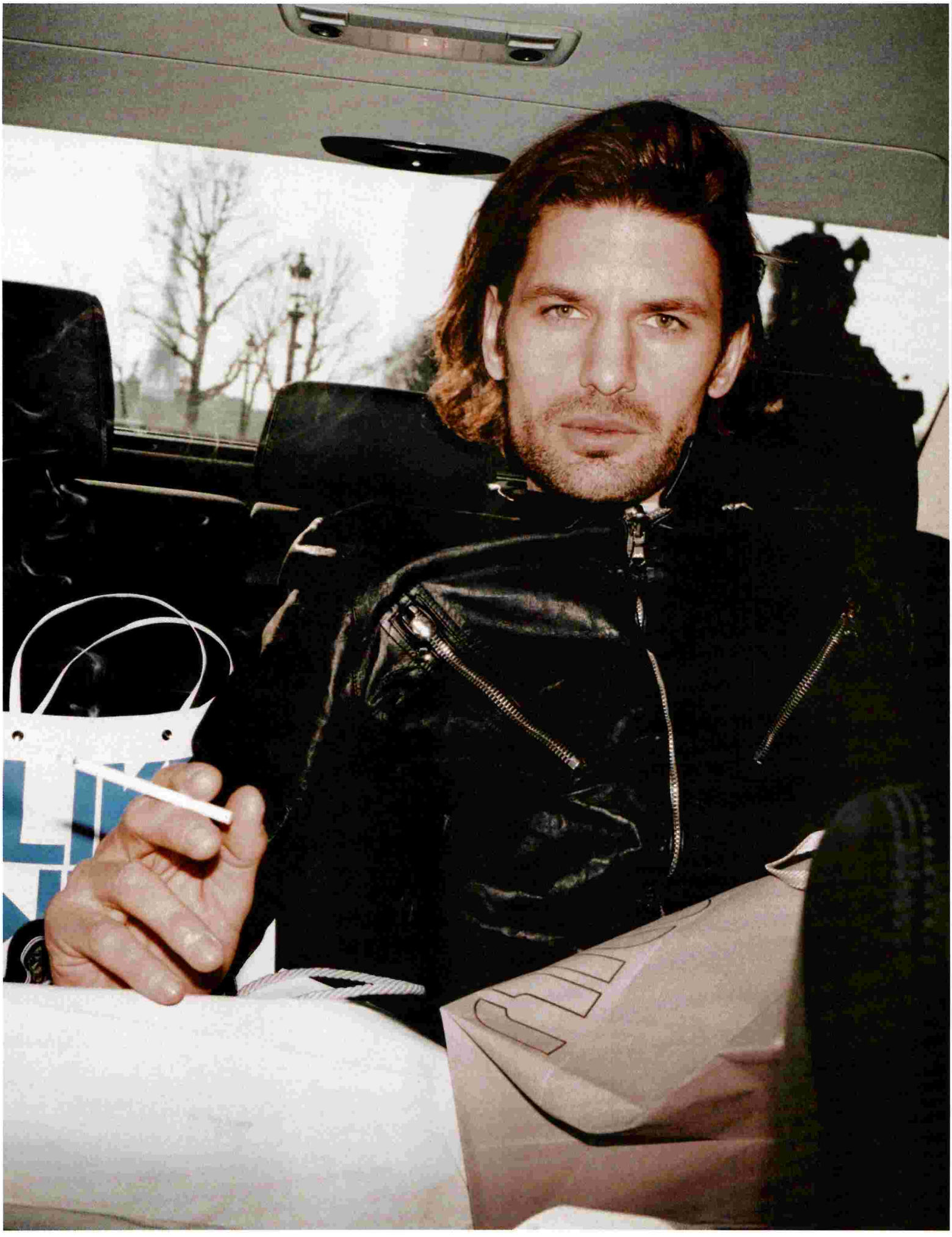


Hemd — *Replay* Hose — *Hummel*

Hemd — *Levi's* Hose — *Lacoste*

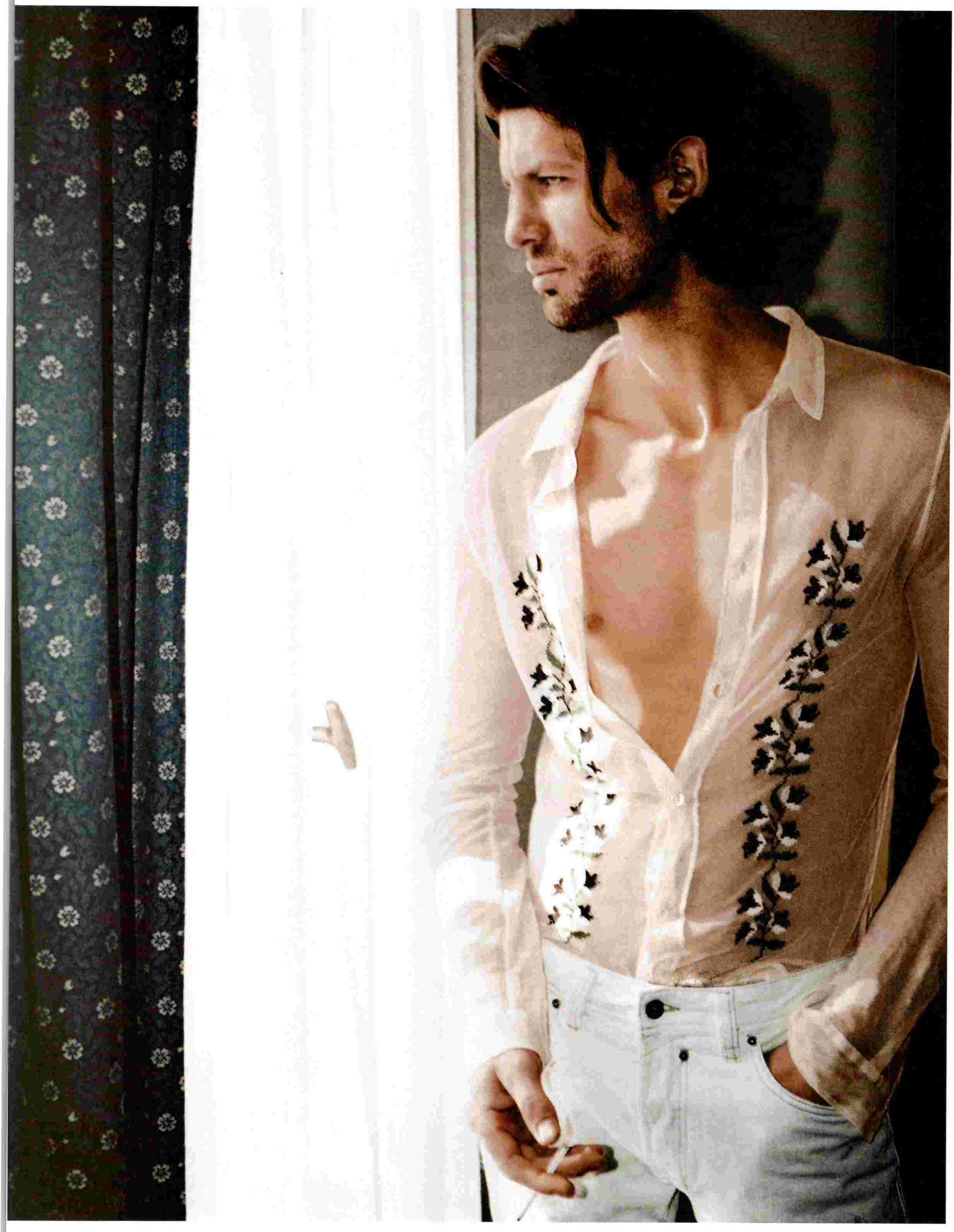


Blouson — *Sand* Polo — *Carhartt* Gürtel — *Replay* Jeans — *Carhartt*



Jacke — *Stone Island*

Jacke — *Wrangler* Schuhe — *Timberland*



Hemd — *Maison Martin Margiela* Jeans — *Diesel*

Jacke — *Maison Martin Margiela* Hose — *Lacoste* Schuhe — *Floris van Bommel*

aragon
supervielle
erre Cardin,
ou l'homme
qui "griffe"
le monde
entier

MODE-INTERVIEW: *PIERRE CARDIN*

»... dann wollen Sie irgendwann auch Socken von mir haben!«

Ohne ihn keine Prêt-à-porter, ohne ihn kein modischer Futurismus, ohne ihn keine Lizenz-Exzesse: Die Einflüsse des Schaffens von Pierre Cardin, geboren 1922 als Pietro-Costante Cardin im italienischen San Biagio di Callalta bei Treviso, sind bis heute spürbar. In diesem Jahr feiert der ›König der Lizenzen‹ das 60-jährige Bestehen seiner Marke, unter anderem mit der Veröffentlichung eines prächtigen Fotobandes, »Pierre Cardin – 60 Years of Innovation«. An einem der ersten sonnigen Frühlingsvormittage im März empfängt der Modeschöpfer bester Laune in der Chefetage seines Unternehmens in der Pariser Avenue Marigny, gleich gegenüber des Palais de l'Élysée.

INTERVIEW: JAN KEDVES **FOTOS:** KAI JÜNEMANN

Monsieur Cardin, es heißt, Sie wollen Ihr Unternehmen verkaufen, für insgesamt eine Milliarde Euro.

Stimmt, ich würde mein Haus gerne an jemanden übertragen. Ich bin ja jetzt immerhin 87 Jahre alt. Ein Mann im fortgeschrittenen Alter wie ich muss an die Zukunft denken. Wer weiß, wie lange ich das hier noch machen kann? Wäre ich erst fünfzig oder sechzig, würde ich sicher nicht verkaufen wollen. Meine Geschäfte laufen ja ausgezeichnet, wie Sie wissen.

Gibt es schon Kaufinteressenten?

Ich befinde mich derzeit in Verhandlungen, es ist noch nichts spruchreif. Der Kaufpreis ist natürlich ziemlich hoch. Eine Milliarde Euro für den Namen Pierre Cardin, das ist viel Geld! Aber immerhin geht es um die Rechte an meiner Marke auf der ganzen Welt. Wer weiß, vielleicht sollte ich sogar noch mehr Geld verlangen? Wenn man es noch ein bisschen teuer machen kann – ist doch gut!

Warum ist Ihre Marke eine Milliarde Euro wert?

Weil ich schon so lange im Geschäft bin, das ist der Hauptgrund. Ich bin nicht erst seit zwanzig Jahren dabei wie etwa John Galliano. Ich habe schon als sehr junger Mann angefangen – ich war zwanzig, als ich in die Modebranche einstieg. Das ist 67 Jahre her, können Sie sich das vorstellen? Niemand ist so lange dabei wie ich. Außerdem bin ich Profi, ich entwerfe nicht nur, sondern bin auch Geschäftsmann. War ich schon immer. Das kommt wohl daher, dass ich während des Kriegs in Paris drei Jahre beim Roten Kreuz arbeitete. Auf meinem Posten hatte ich mit Finanzen zu tun, und da lernte ich, wie wichtig es ist, immer nur sein eigenes Geld auszugeben. Ich habe niemals in meinem Leben Schulden gemacht und auch nie Anteile meiner Firma verkauft. Das heißt, dass ich heute zum Glück nicht zu Monsieur Pinault und seinem Riesenmodeunternehmen gehöre.

Sie meinen PPR?

Genau. Und meine Firma ist auch nicht Teil von Bernard Arnaults LVMH-Gruppe. Ich habe keine Partner, ich bin nicht an der Börse, das hier gehört alles zu hundert Prozent mir. Mein Geld, mein Haus, mein Name, mein Talent.

Ihre Prêt-à-porter-Mode nicht zu vergessen.

Die ist natürlich der noch viel wichtigere Grund, warum meine Firma so viel wert ist. Ich hatte als erster Couturier die Idee, Prêt-à-porter-Mode zu verkaufen. Als ich 1959 damit anfing und meine Entwürfe auf der ganzen Welt bei Printemps, Takashimaya oder Harrod's hingen, sagten die Leute: »Pierre

Cardin ist verrückt geworden, in drei Jahren wird man nichts mehr von ihm hören.« Tatsächlich war es aus damaliger Perspektive recht vulgär, was ich da tat. Aber ich fragte mich: Warum soll ich immer nur die reichen Bürgerfrauen anziehen, wenn ich doch alle Frauen auf der Straße einkleiden kann? Ich war zwar auch vorher schon erfolgreich mit meiner Haute Couture, aber erst mit der Prêt-à-porter habe ich mein Vermögen gemacht – und natürlich mit den Lizenzen.

Man nennt Sie den König der Lizenzen. In Ihren Worten: Was ist das – eine Lizenz?

Eine Lizenz ist dazu da, meinen Namen zu verkaufen. Wie auf der ganzen Welt bei Coca-Cola. Ich erlaube jemandem, meinen Namen und mein Logo zu benutzen, er gibt mir Geld dafür. Das heißt aber nicht, dass ich nur kassiere – ich arbeite auch: Ich zeichne meine lizenzierten Kollektionen immer noch selbst. Alle meine Lizenznehmer bekommen Zeichnungen von mir, zweimal im Jahr fünfzig Stück, das sind hundert Pierre-Cardin-Zeichnungen im Jahr! Hemden, Mäntel, Schuhe, Taschen und so weiter. In 140 Ländern der Welt habe ich Lizenznehmer, und in jedes einzelne Land bin ich schon gereist. Alaska, Neuseeland, Argentinien, China, ich war überall. Irland, Stockholm, Deutschland, Frankreich, Spanien. Nach Japan bin ich am häufigsten gereist, insgesamt 102 Mal. Ich habe meine Kollektionen in Tokio im Senso-ji-Tempel gezeigt, in den Pyramiden von Gizeh, in Moskau auf dem Roten Platz.

Sie sagen, Sie hätten mit der Prêt-à-porter die Mode demokratisiert. Wenn man bedenkt, wie teuer Haute Couture ist, leuchtet das ein. Aber demokratische Mode, designt von einem Modeschöpfer, dessen Rolle man historisch betrachtet durchaus mit der eines absolutistischen Herrschers vergleichen kann – ist das nicht doch ein Widerspruch?

Ach was, es geht doch um Kreation! Wenn ich nicht die Gabe hätte, Mode zu kreieren, gäbe es überhaupt nichts zu demokratisieren, mein Haus hätte längst dicht gemacht. Pierre Cardin gibt es aber bis heute – weil meine Kollektionen herausstechen und weil sie interessant sind, kulturell gesehen. Die Kraft des Schöpfers – das ist es, was zählt. Diese Kraft lässt sich natürlich nicht demokratisieren. Die Mode hingegen schon – wenn sie sich jeder leisten kann.

Es gab und gibt unter ihrem Namen Parfüms, Bratpfannen, Flugzeuge, Häuser, Textilien...

...Autos, Champagner und sogar Schokolade! Ich habe vor 45 Jahren eine Schokoladenverpackung entworfen, die war rund und silbern und sah schön futuristisch aus – wie ein Sputnik. Die französischen Chocolatiers fanden diese Verpackung lächerlich, doch ich bekam einen Designpreis dafür!

»Wenn Sie immer wieder hören, dass im Kino ein toller Film läuft, wollen Sie sich den Film auch irgendwann anschauen. Genauso ist es mit der Mode.«

rechte Seite:
Espace-Kleid, 1968
© Archives Pierre Cardin

Gibt es denn auch irgendetwas, was Sie nicht designen können?

Hmm...

Sie haben einmal gesagt, sie könnten sich sogar vorstellen, ein eigenes Toilettenpapier zu entwerfen.

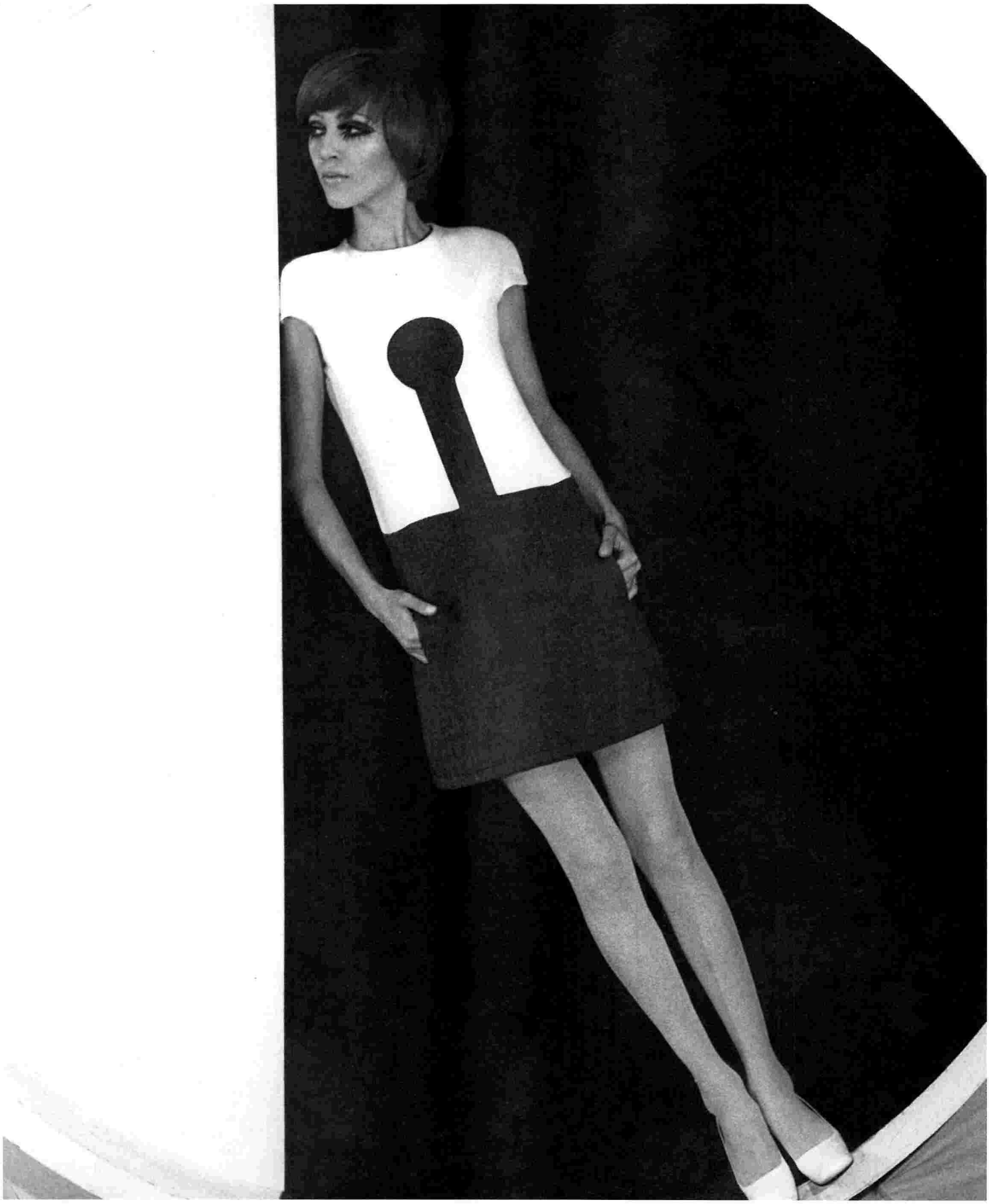
Das habe ich dem Magazin Harper's Bazaar gesagt, das ist lange her – Sie sind gut informiert! Ich hatte ein pinkfarbenes Hygienepapier entworfen. Carmel Snow, die Chefredakteurin von Harper's Bazaar, sagte mir, sie könne nicht verstehen, wie ich so etwas Ordinäres tun könne. Ich verstand sie nicht. Jeder Mensch braucht doch Hygienepapier! Man ist jeden Tag froh, dass es Hygienepapier gibt! Sicher, wenn man Designer-Hygienepapier benutzt, ist es möglicherweise nachher schade, wenn man es wegwerfen muss. Aber was sollte daran ordinär sein? Wo ist der Unterschied zu Parfüm? Parfüm dient genauso der Körperpflege, es hat Prestige, die Leute geben viel Geld dafür aus, am besten muss es von einem bekannten Designer stammen. Warum sollte es dann nicht auch Designer-Hygienepapier geben oder eben Designer-Klopapier?

Eines Ihrer erfolgreichsten Lizenzprodukte sind Socken. Wenn Sie sich in die Psychologie eines Käufers hineinversetzen: Warum möchte jemand lieber ein Paar Socken von Pierre Cardin haben als eines von einer anderen Marke, sagen wir Bonprix?

Weil ich eben Pierre Cardin bin und weil man mich kennt. Ich habe hart dafür gearbeitet, so bekannt zu werden, sechzig Jahre sind eine lange Zeit. Bald vier Generationen! Während dieser Zeit gab es viele Titelseiten und Interviews und Fotoshootings mit mir. Man muss sich im Gespräch halten, wenn man einen Namen aufbauen will, ständige Wiederholung und Erinnerung sind wichtig. Wenn Sie immer wieder hören, dass im Kino ein toller Film läuft, wollen Sie sich den Film ja auch irgendwann anschauen. Genauso ist es mit der Mode: Wenn Sie überall hören, dass Pierre Cardin die visionärsten Entwürfe macht, wollen Sie irgendwann ein Paar Socken von ihm haben. Kommunikation ist alles. Der Unterschied ist nur, dass ich nie dafür bezahlt habe.

Sie meinen Anzeigen?

Nein, redaktionelle Beiträge. Die ganzen großen Designhäuser, die es heute in Paris gibt, kaufen sich Seite um Seite Berichte in den Modemagazinen. Sie bezahlen für ihre Publicity. Ich mache das nicht, habe es noch nie gemacht! Sie zum Beispiel: Sie haben ein Flugticket bezahlt, um mich in Paris zu besuchen



und acht Seiten in Ihrem deutschen Magazin über mich zu bringen. Das ist ein völlig anderes Konzept! Ich gebe mein Geld nicht für Publicity aus, sondern lieber für Kultur. Ich habe zum Beispiel ein eigenes Theater in Paris, den Espace Pierre Cardin, dort inszeniere ich Musicals. Darüber kann die Presse dann schreiben, und das ist dann auch Werbung.

Sie kontrollieren also sehr genau Ihr Image. Können Sie genauso die Qualität Ihrer Lizenzprodukte kontrollieren?

Ich versuche es zumindest. Aber wissen Sie, mit Lizenzen ist es so wie mit Kindern. Man hat vielleicht zehn davon und möchte sich natürlich um alle gleich gut kümmern. Das gelingt einem aber nicht. Manche von ihnen schlagen aus der Art, manche werden verrückt, manche geraten auch ganz wunderbar und sehen dazu noch gut aus. Ich habe, wenn man so will, vierhundert Kinder, um die ich mich gleichzeitig kümmern muss! Klar, dass darunter nicht immer nur Prachtexemplare sind.

Wenn ein Lizenzprodukt mal aus der Art schlägt, ist es aber trotz allem noch immer ein echter Cardin?

Natürlich.

Vor einem Jahr sagten Sie zum Thema Lizenzen in einem Interview mit dem Modemagazin Fantastic Man, der Backlash sei unvermeidlich gewesen.

Da ging es um die achtziger Jahre. Es gab in der Tat in dieser Zeit Probleme mit Lizenznehmern, ich habe das Lizenzgeschäft deswegen aber nie reduziert. Ich habe nur dafür gesorgt, bessere Lizenzpartner zu finden und dadurch die Qualität wieder gesteigert.

Sie haben nie Fehler gemacht?

Oh doch! Ich hätte Plastikuhren machen können, mit Swatch. Swatch wollten einen Riesenvertrag mit mir machen, ich war aber nicht interessiert. Oder Turnschuhe: Ich hätte einen Deal mit Nike abschließen können. Meine Mitarbeiter rieten mir ab, sie sagten, Turnschuhe seien ordinär, ich solle mich mit so etwas nicht abgeben. Dasselbe bei Jeans. Dass ich nicht frühzeitig ins Jeansgeschäft eingestiegen bin, ist vielleicht der größte Fehler meines Lebens. Heute trägt jeder Designerjeans! Leider rieten mir auch hier meine Mitarbeiter ab. Seitdem höre ich auf niemanden mehr. Wenn ich heute Fehler mache, sind es meine eigenen. Meine Fehler sind mir lieber als die Fehler von anderen – wenn Sie wissen, was ich meine.

Lassen Sie uns über das Frauenbild sprechen, das Sie ab den späten fünfziger Jahren mit Ihren Linien entwarfen. Es war revolutionär.

»Meine Mode hatte nichts klassisch Damenhaftes, es war moderne Mode, mit der die Frauen Auto fahren, ins Kino gehen oder eine Flugreise unternehmen konnten.«

linke Seite, von oben links im Uhrzeigersinn:
lederne Pagoden-Anzüge, 1979
ärmelloses Minikleid mit Scheibenrock, 1971
Anzüge mit Pagodenschultern, 1979
schwarzer Leder-Hosenanzug mit gesteppter Passe, 1991
Jacke mit gesteppter Passe, 1990

alle Motive © Archives Pierre Cardin

Ja, ich habe von Anfang an Mode für die arbeitende Frau entworfen. Man darf nicht vergessen, die Haute Couture war damals noch eine viel bourgeoisere Angelegenheit, als sie es heute ist. Haute-Couture-Kundinnen, das waren Frauen, die nicht zu arbeiten brauchten, die einen Chauffeur hatten, Gouvernanten und alles Mögliche. Die emanzipierte, arbeitende Frau, die um ihre Unabhängigkeit kämpfte, reizte mich hingegen viel mehr.

Wie haben Sie diesen neuen Typus Frau also designt?

So einfach und beweglich wie möglich. Bei mir gab es keine hohen Hacken, keine Hüte mit riesigen Krempen oder ausladende, steife Röcke. Meine Mode hatte nichts klassisch Damenhaftes, es war moderne Mode, mit der die Frauen Auto fahren, ins Kino gehen oder eine Flugreise unternehmen konnten. Meine Entwürfe waren elegant, aber eben nicht kompliziert, vor allem hatten sie keine Rüschen oder so. Ich wollte die neuen Realitäten des Lebens reflektieren.

In der Männermode waren Sie wenig später ebenfalls sehr einflussreich.

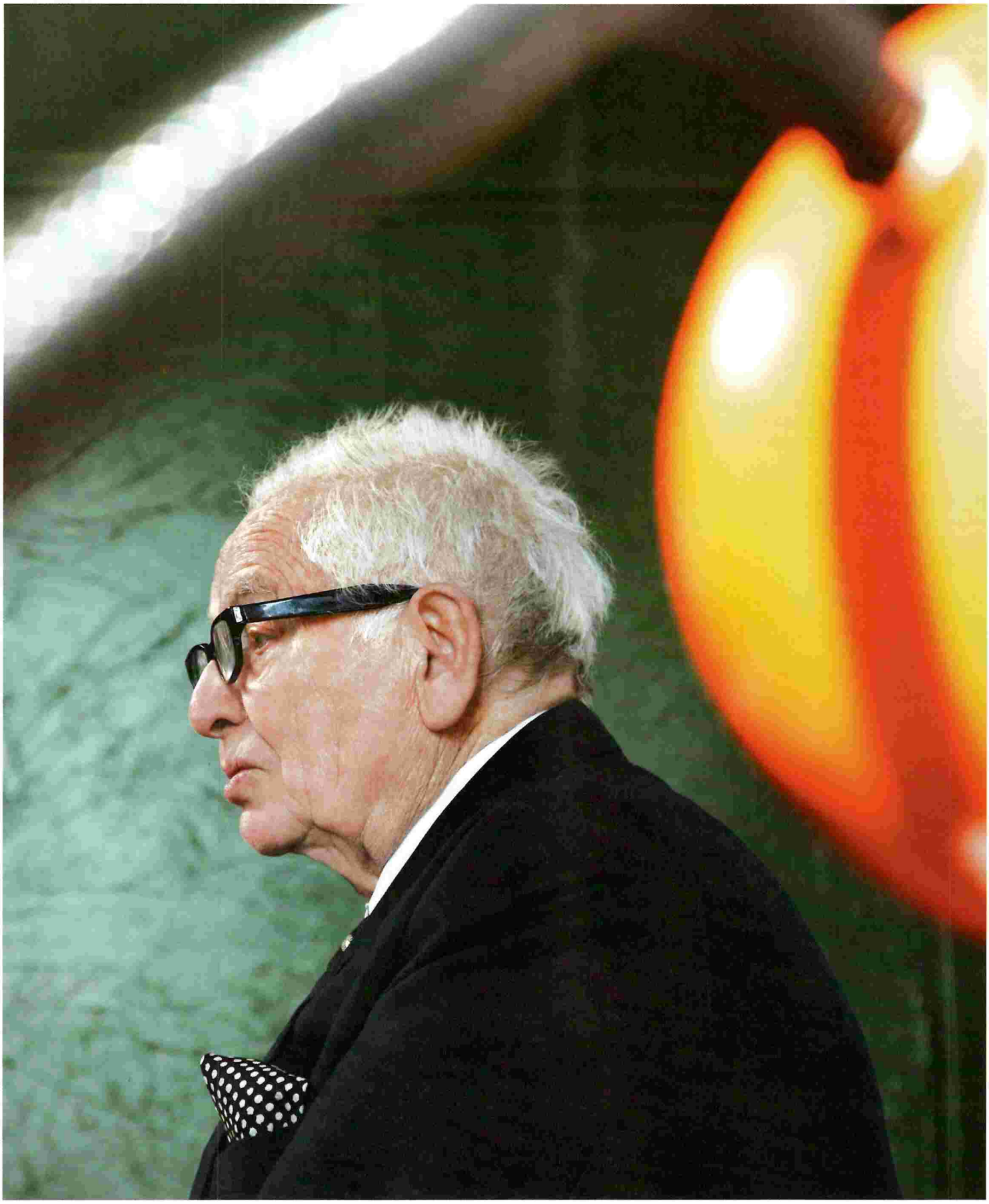
Erst mal war es überhaupt ein Affront, dass ich 1960 überhaupt anfing, Mode für Männer zu machen. Das hatte es noch nie gegeben – ein Couturier, der nicht mehr nur Frauen, sondern auch Männer einkleidet!

Hatten die Männer Angst, ein Damen-Couturier könne sie verweichlichen? Ihre Männermode galt als sexy.

Mag sein. Wenn sich das Bild der Frau änderte, musste sich aber auch das Bild des Mannes ändern, nicht? Abgesehen davon musste ich konkurrieren. In der Männermode gaben damals in erster Linie die klassischen italienischen und englischen Herrenschneider den Ton an. Da musste ich mir etwas ausdenken. Also rief ich bei allen Pariser Universitäten an und ließ mir dreißig junge Mathematik-, Philosophie- und Medizinstudenten schicken. Für diese Jungs – sie waren gerade mal 18 oder 19 Jahre alt – entwarf ich meine Mode und ließ sie dann von ihnen im Hôtel de Crillon am Place de la Concorde präsentieren. Das war revolutionär. Die New York Times schrieb direkt auf der Titelseite darüber. Ein Triumph!

Wie innovativ Sie damals an Mode herangingen, ist nicht zuletzt interessant, weil Sie eigentlich ja noch aus dem klassischen Couture-System stammten: Ihre Karriere begann 1944 als Modezeichner im Haus von Jeanne Paquin.

Ja, Paquin war in den Vierzigern eines der besten Couture-Häuser in Paris. Zu der Zeit hatte das Haus 1.200 Angestellte. Nur für Couture! Man kann sich das heute gar nicht



mehr vorstellen: Es gab einen Salon, es gab eine Femme de chambre, einen Salon de thé – die Kundinnen kamen, blieben acht Tage und bestellten sich pro Saison etwa fünfzig, sechzig Kleider. Morgenmäntel, Abendkleider, Cocktailkleider und so weiter. Es wurde alles maßgeschneidert, die Frauen mussten mehrmals zur Anprobe. So ging das zwei Mal im Jahr. Was für ein Aufwand!

Nach Paquin arbeiteten Sie dann bei der legendären Elsa Schiaparelli.

Bei ihr war ich aber nur drei Monate. Als ich bei ihr arbeitete, war Schiaparelli gerade aus New York zurückgekehrt, wo sie während des Kriegs im Exil gelebt hatte. Ich fing bei ihr an, weil sie diesen surrealistischen Schuhhut gemacht hatte, der aussah wie ein Pump, den man sich umgedreht auf den Kopf setzt. Salvador Dalí hatte ihn 1937 für sie entworfen. Schiaparelli machte damals die amüsanteste Mode, ich war jung und fand das lustig.

Der Präsident der italienischen Schuhmarke Tod's, Diego Della Valle, der inzwischen die Rechte am Namen Elsa Schiaparelli hält, hat angekündigt, das Label nach beinahe sechzig Jahren neu lancieren zu wollen, schon im Jahr 2011. Was halten Sie davon?

Ich weiß nichts davon. Und ich bin mir nicht sicher, ob das sinnvoll ist. Um das Haus Schiaparelli neu zu lancieren, müsste man Millionen um Millionen investieren! Sicher, wenn Herr Della Valle so viel Geld übrig hat – warum nicht? Aber ich habe doch gesehen, wie das war, als Gucci am Boden lag, Ende der Achtziger. Um Gucci vom billigen Duty-free-Mitbringsel wieder zu dem zu machen, was die Marke heute ist, waren riesige Investitionen nötig. So viel Geld – ich möchte gar nicht daran denken.

Bevor Sie dann schließlich 1950 Ihr eigenes Haus gründeten, arbeiteten Sie drei Jahre für Christian Dior. Er gilt als Ihr großer Förderer. Warum wurden Sie nicht sein Nachfolger, als er im Oktober 1957 unerwartet starb – statt Yves Saint Laurent?

Als Dior starb, hatte ich doch schon mein eigenes Haus. Hätte ich das etwa dicht machen sollen? Nein. Aber Dior hat sich tatsächlich sehr für mich eingesetzt. Er stellte mich 1949 zum Beispiel Robert Piguet vor. Piguet war der Sohn einer angesehenen Schweizer Bankiersfamilie und hatte damals ein großes Pariser Couture-Haus auf den Champs-Élysées mit vierhundert Angestellten. Dior dachte, ich könnte sein Nachfolger werden, denn Piguet konnte nicht mehr arbeiten, er war damals schon schwerkrank. Er hatte Krebs. Ich wollte aber lieber mein eigenes Haus eröffnen. Piguet schloss sein Haus dann 1951, und zwei Jahre später starb er.

»Dior war ein großer Gourmand. Schmatz, schmatz, den ganzen Tag.«

oben:
lange, zweifarbige Mäntel, 1970
© Archives Pierre Cardin

Welche Erinnerungen haben Sie sonst an die Zeit mit Christian Dior?

Er war ein großer Gourmand. Er lutschte ständig Bonbons, schmiss sie sich geradezu in den Mund. Schmatz, schmatz, den ganzen Tag. Daran ist er ja dann auch gestorben. Mein Gott, er aß wirklich zu viel! Aber ansonsten war er ein sehr charmanter und kultivierter Mann. Sehr diskret und warmherzig. Trotzdem war es damals eigentlich die Epoche von Cristóbal Balenciaga, meiner Meinung nach zumindest. Balenciaga hatte noch mehr Persönlichkeit als Dior.

Sie wollten angeblich gerne bei Balenciaga arbeiten.

Ja, nach den drei Monaten bei Elsa Schiaparelli hatte ich eigentlich in seinem Haus anfangen wollen. Ich schätzte Balenciaga damals wegen seiner Kostüme und Mäntel, gar nicht so sehr wegen seiner Abendkleider. Aber ich hatte kein Glück. Seine Directrice war sehr aggressiv und arrogant, sie ließ niemanden an sich ran. Drei Mal ging ich hin, um mich bei ihr vorzustellen, drei Mal ließ sie mich abblitzen. Als ich Cristóbal Balenciaga später einmal kennenlernte, sagte er zu mir: »Wirklich? Sie wollten bei mir anfangen? Ich wäre so glücklich darüber gewesen!« Nach dem dritten Mal war es mir aber zu blöd. Also ging ich zu Dior. Voilà!

Zwar wurden Sie damals nicht genommen, aber interessanterweise hat die weltweit führende Modekritikerin Suzy Menkes bei den Pariser Modenschauen für die Saison Herbst/Winter 2010 einen futuristischen Cardin-Einfluss in Nicolas Ghesquières neuer Balenciaga-Kollektion ausgemacht.

Tatsächlich? Nun ja, was ich vor fünfzig Jahren entworfen habe, ist ja heute noch ultramodern!

Heißt das, die Welt sieht heute tatsächlich so futuristisch aus, wie Sie sie sich vor fünfzig Jahren ausgemalt haben?

Absolut. Als junger Mann fantasierte ich darüber, wie der Mensch in Zukunft auf dem Mond landen würde, ich träumte von Computern und davon, dass man auf dem Bürgersteig nicht mehr gehen, sondern rollen würde. Das habe ich damals mit den Mitteln der Mode formuliert. Und alles ist eingetreten.

Sie haben allerdings auch einmal vorausgesagt, dass in Zukunft niemand mehr Krawatten tragen wird.

Nein, das war ein Missverständnis. Was ich gesagt habe, war, dass in Zukunft niemand mehr Krawatten tragen wird, wenn der Präsident so weitermacht. Ich spreche nicht von Sarkozy, sondern von diesem Sozialisten in den Achtzigern... wie hieß er noch? Mitterand. Ich hatte damals schon so viele Pierre-Cardin-Krawatten verkauft, hätte man sie alle aneinandergenäht, wäre dabei eine so lange Krawatte herausgekommen, dass man sie ohne Probleme zwei Mal um die Welt hätte wickeln können. Sie können sich ausrechnen, wie viele Krawatten das waren. Eine Krawatte ist eineinhalb Meter lang... Und?

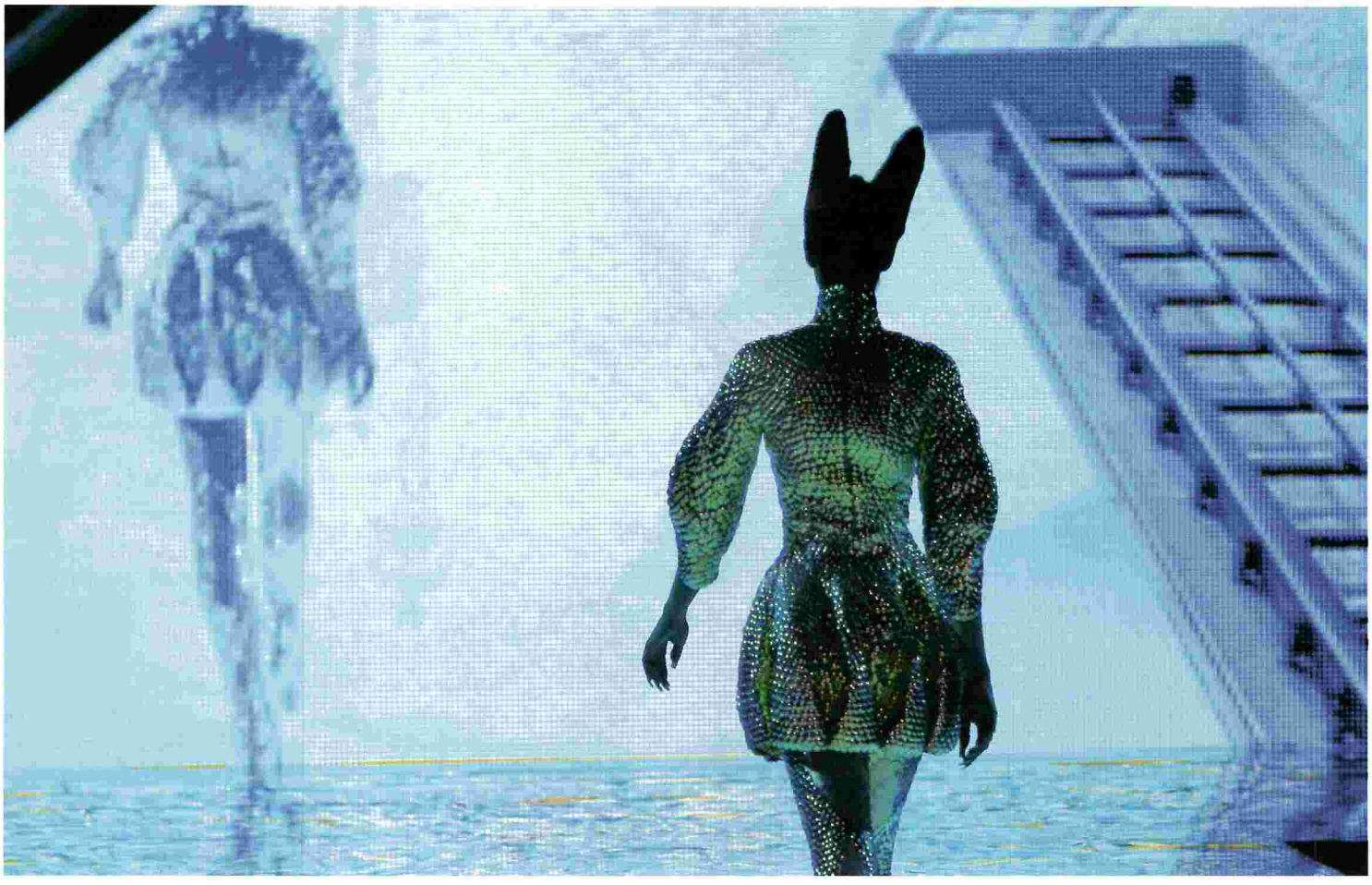
Macht 27 Millionen Krawatten?

So ungefähr. Aber dann kam Mitterand und sagte: »Mit oder ohne Krawatte – was macht das schon für einen Unterschied?« Danach ging in Frankreich der Krawattenabsatz rapide zurück, die Wirtschaft geriet ins Straucheln und ganze Fabriken wurden geschlossen. Tausende von Arbeitern fielen in Armut! Und das alles nur wegen einer Dummheit dieses Sozialisten! Früher hatte ich drei Krawattenfabriken, heute ist nur noch eine übrig geblieben.

»Pierre Cardin – 60 Years of Innovation«
Hrsg. Jean-Pascal Hesse, 182 Seiten mit 120 Abbildungen, Englisch (Assouline) 25.02.10

DEUTLICH IM BEREICH DES MONSTRÖSEN

Alexander McQueen (1969 - 2010)



TEXT: PHILIPP EKARDT **FOTO:** FRANCOIS GUILLOT, © 2010 GETTY IMAGES

Mit seiner letzten vollendeten Kollektion setzte sich Alexander McQueen selbst ein Denkmal. Der Modeschöpfer, der nie ein Programm des ›guten Aussehens‹ verfolgte, berief sich in ihr auf Darwins Evolutionstheorie und verschob den Menschenkörper in kreatürliche Dimensionen.

Alexander McQueens Frühjahrs / Sommer-Kollektion für das Jahr 2010 wäre wohl auch dann im Gedächtnis geblieben, wenn sich der britische Designer nicht Anfang Februar das Leben genommen hätte. Die Ende letzten Jahres in Paris vorgestellte Kollektion, die als seine letzte vollendete in die Modegeschichte eingehen wird, war im eigentlichen Sinn fantastisch. Bei der Schau bewegten sich Models über den Steg, deren Plateau-Highheels bogenförmig skulptural so überformt waren, dass sie aussahen wie klobige Hufe. Ausnahmsweise passte hier das ansonsten modejournalistisch zu Tode gerittene Wort vom staksigen Gang perfekt, das hier auch gut den einer Giraffe oder Antilope hätte meinen können. Die Haare trugen die Models in symmetrischen, hochgewölbten Wülsten, die an Hörner oder Hautkämme erinnerten. Der Farbverlauf der Outfits reichte von mit Gelb durchschossenen Grün-, Erd- und Ledertönen über einige dunkle Rotabstufungen bis hin zu silbrigem Blau und opaleszentem Perlmutt – also Farben, mit denen McQueen eine geografische Route vom Dschungel in die Tiefsee zeichnete. Die Schultern und Taillensäume der schimmernden Kleider und Jacken waren teilweise so verstärkt, dass sie den Torso der Trägerin wie die Chininpanzer von Insekten oder wie die Schuppenhaut von Fischen umfassten. Und während die meisten Muster in ihrem irisierenden Gewusel an die Camouflage-Taktiken von Insekten und Reptilien erinnerten, wurde der Eindruck, man habe es hier mit fremdartigen Tierwesen zu tun, noch durch die Technik des symmetrischen Raffens und Puffens um Schulter, Hüften und

Arme verstärkt. Zonen optischer Unruhe umhüllten so den Körper der Trägerinnen, aus denen jeden Augenblick der Kopf einer Gottesanbeterin oder Schlange hätte hervorstoßen können. Alles in allem hatte man damit eher den Eindruck, einer Parade seltsamer halbtierischer Kreaturen beizuwohnen als der Präsentation von Cocktailkleidern, Pumphosen und Kostümjäckchen. Für die Dauer einer Schau hatte McQueen den menschlichen Körper in Richtung Tierwelt verschoben.

Die Verblüffung hielt auch jenseits des Laufstegs an. Sein Stichwortgeber für diesen Zug von Fabelwesen, erklärte der Designer anschließend, sei Charles Darwins evolutionstheoretischer Klassiker »Die Entstehung der Arten« (1859) gewesen. Auf den ersten Blick mag das überraschen: Was hat ein Modedesigner mit Evolutionslehre, Überlebenskampf und Reproduktionserfolg in der Fauna am Hut? Auf den zweiten ist es eine sehr plausible Wahl, die man durchaus konzeptuell nennen kann. Tatsächlich hat Charles Darwin, wie die Kulturwissenschaft in den letzten Jahren zeigen konnte, die Themen Mode und Evolution viel enger zusammengedacht, als man vermuten würde. Vor allem in seinem großen zweiten evolutionstheoretischen Werk »Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl« (1871) beschreibt Darwin Paarungserfolg in der Tierwelt als zu großen Stücken von Aussehenspräferenzen abhängig. Um genauer zu sein: vom guten Aussehen der Männchen und den modischen Vorlieben der Weibchen, die bei der Mehrzahl der Arten die Auswahlmacht haben. Männchen, die den Weibchen dank ihres Aussehens auffallen, tun dies nach Darwin unter anderem durch eine sich im Zufallsverfahren der Natur abspielende Konkurrenz von »fashionable features«: Ein Fasan trägt vielleicht ein etwas intensiver gemustertes Gefieder zur Schau als andere, die Länge eines Schnabels überragt die der Artgenossen um das gewisse Etwas, oder das Rad eines Pfauen spreizt sich eine Nuance extravaganter. Damit hat Darwin den Prozess der sexuellen Partnerwahl, aus der die Evolution hervorgeht, als einen Prozess der Mode gedacht, der über Mutationen immer neue Körpermoden hervorbringt, die dann wiederum der kritischen Bewertung durch die Artgenossinnen unterzogen werden. Für attraktiv gehalten werden solche Exemplare einer Spezies, deren Gefieder, Schuppenpracht oder Hörner sich vom bestehenden Durchschnitt modisch abheben, sie über-, manchmal auch untertreiben. ›Survival of the prettiest‹ statt ›Survival of the fittest‹, beziehungsweise »sexual selection«, also: Sexwahl, statt, wie die fatale deutsche Übersetzung suggeriert, ›Zuchtwahl‹. Mitten im verstockt patriarchalischen 19. Jahrhundert öffnete Darwin damit eine Denklinie, die man durchaus als queer auffassen kann. Sie basierte auf Beobachtungen, in denen ein erstaunliches Maß an Modeverständnis zum Vorschein kommt, sowie konkrete visuelle Information über die extremen Wucherungen viktorianischer Krinolinen, Zylinder, Frackschwänze und gestauchter Miederhüften, die später so erst wieder die Surrealisten zu schätzen wussten.

Modegeschichtlich hat McQueens Darwin-Manöver denn wohl auch seinen wichtigsten Vorläufer in den Entwürfen Elsa Schiaparellis (1890–1973), der großen Surrealistin unter den Pariser Couturiers. Sie verfolgte seit den dreißiger Jahren ein ästhetisches Programm, das in kategorischem Widerspruch zum Understatement und zur maximalen Tragbarkeit stand, die ihre Antagonistin Coco Chanel propagierte. Während Chanel ihre Kundinnen in diskrete Cardigans, ins Kleine Schwarze und in aristokratischen Tweed kleidete, versetzte Schiaparelli den Frauenkörper in ein luxurierendes, halluziniertes Tierreich. Sie entwarf schwarze unterarmlange Handschuhe, an deren Fingerspitzen goldene Nägel aufgesetzt waren, die wie die Klauen einer Raubtierpranke hervorstießen. Sie arbeitete tropische Fischmotive in ihre ersten Strickoberteile ein, entwarf ein Wolljersey-Top, dessen Vorder- und Rückseite mit einem Harnisch aus schwarzem Affenfell versehen war, oder gestaltete eine Satin-Abendrobe, die der Trägerin mit gestärkten, spitz zulaufenden Stoffbahnen um die Schultern insektenartige Flügel wachsen ließ.

Schiaparelli und später auch McQueen wussten, dass Mode immer die Erfindung eines neuen Körpers für die Träger und Trägerinnen bedeutet; eine Arbeit an Morphologie, Silhouette und Verdopplung der Haut durch das Textil und dessen Textur. Was sich im Tierreich durch die Zufallsprozesse der Transmutation abspielt, unterliegt im Bereich der Menschenmode den Dynamiken des Imaginären, des Begehrens und der sich am Körper formenden Fantasien. Diese Körperarbeit im Imaginären kann man so betreiben, dass ihr Produkt möglichst unauffällig Formstandards reproduziert (Chanel), oder man kann sie offensiv als imaginäre Arbeit betreiben, die den menschlichen Körper in kreatürliche Dimensionen verschiebt. Damit hat man sie überhaupt erst als imaginäre Körperarbeit markiert. Deswegen war auch die Kollaboration McQueens mit Lady GaGa, die einige Outfits der Darwin-Kollektion in ihrem »Bad Romance«-Video paradiert, mehr als das bloße Crossbranding einer Mode- und einer Popmarke zum Zweck der Aufmerksamkeitsmaximierung. Auch GaGa geht es in ihren Kostümierungen mit artifiziellen Materialien, Kleidern, die sich wie Schaumblasen um den Körper legen, wie auch mit ihrem geometrischen Bodymorphing um die Erfindung eines öffentlichen Pop-Körpers, der keine Aussehens-Imperative mehr perpetuiert, weil er sich im Bereich des Monströsen ansiedelt.

Tatsächlich wäre es aber ein grobes Missverständnis, wenn man McQueens Arbeit auf die bloße Summe von Effekten reduzieren würde. Der Weg dahin war ihm genauso wichtig. McQueens Kunst bestand immer darin, neben Wirkungen auch deren Grundlagen sichtbar zu machen, nämlich eine meisterlich zu nennende Schneiderfähigkeit, die seine

Mode bedeutet immer die Erfindung eines neuen Körpers – eine Arbeit an Morphologie, Silhouette und Verdopplung der Haut

Ausbildung bei den englischen Herrenausstattern der Savile Row verriet. Wenn man sich die Kleider der Darwin-Kollektion genauer ansieht, stellt man verblüfft fest, dass nicht ein einziges eine konkrete Tiergestalt zeigt. Die Stoffdrucke übernehmen nur teilweise die Muster von Tier- und Reptilienhäuten, und auch wenn eine Reihe von breiten Gürteln und Schuhen tatsächlich aus gemasertem Reptilienleder gefertigt ist: An keiner einzigen Stelle greift McQueen zum modisch Altbewährten, indem er Felle oder Felldrucke, wie zum Beispiel das berüchtigte Leopardenmuster verwendet. Alles liegt im Schnitt, in der raffinierten Stoffbehandlung, den Faltungen der Rüschen und im Drapieren. Die Gestalt des Tieres wird auf die Gestalt des menschlichen Körpers projiziert, ohne einen einzigen Kostümierungseffekt. Das war vielleicht eine der Grundgesten von McQueens Schaffen: Die modehistorischen Kenntnisse und das handwerkliche Können des Schneiders wurden bei ihm so eingesetzt, dass sie im konzeptuellen Gimmick oder in der dramatischen Geste gipfelten, ohne sich dabei aber unkenntlich zu machen. Die Kunst des Schneiderns trat bei ihm auch nie in den Dienst des Geschmacks, wurde nie zum Gegenstand der distinguierten Anerkennung. Seine Mode propagierte nie ein Programm des ›guten Aussehens‹, das auch schon Darwin und Schiaparelli zugunsten einer Ästhetik der Abweichung und des Gestaltwandels verabschiedet hatten. Stattdessen war seine Mode das Medium einer überproduzierenden Fantasie. Zuletzt gab sie ihren menschlichen Trägerinnen für eine Saison einen Tierkörper zurück.

*aus der Serie »***STADTBILDER (MENSCHEN)***«* *1982/2009*
(Ausschnitt, das gesamte Bild ist auf der nächsten Doppelseite zu sehen)

GEBAUTE UMWELT UND DEREN BEWOHNER

Michael Schmidt

Der Fotograf Michael Schmidt erkundet mit seiner Kamera die Signifikanz deutscher Nicht-Orte. Ohne romantisch verklärten Blick findet er in Berliner Hinterhofecken, Reifenspuren im Schlamm und vor Beton spielenden Kindern den Ausdruck des Nachwirkens der Geschichte. Fotografie ist für Schmidt nicht intellektuelles Spiel, sondern Verteidigung einer individuellen Position, und kaltes Grau ist seine Farbe. Derzeit bekommt das Werk des 65-jährigen Kreuzbergers neu Konjunktur: Im Mai zeigt das Münchener Haus der Kunst eine große Einzelschau, und auch im Rahmen der 6. Berlin Biennale werden seine Arbeiten zu sehen sein.

TEXT: KITO NEDO **ALLE BILDER:** MICHAEL SCHMIDT

Die Arbeiten des Berliner Fotografen Michael Schmidt sind durch Unbestimmtheit gekennzeichnet. Selbst wenn die von ihm fotografierten Gebäude, Menschen und Gegenstände in seinen Bildern deutlich und scharf hervortreten, so fällt es doch oft schwer, sie einem bestimmten Ort oder einer bestimmten Zeit zuzuordnen. Wie mit einem Messer fährt der Fotograf mit seiner Kamera durch die Ablagerungen der Geschichte, die einst Gegenwart waren. Schmidt geht an Orte, deren Bedeutung nicht an reiner historischer Zeichenhaftigkeit klebt, er fotografiert Menschen oder Bilder von Menschen, manchmal Situationen, die die Betrachter nicht kennen und ihnen doch manchmal seltsam bekannt vorkommen. Ausschnitte und Bruchstücke fügen sich unter Schmidts Regie zu einer anderen Erzählung zusammen. So entledigt er sich der Chronistenpflicht, die der Fotografie allgemein noch immer anhaftet. Die damit verbundene Last des Dokumentarischen hat Schmidt schon vor langer Zeit abgeschüttelt und damit auch die Bilder befreit, ohne sie zu entleeren. »Irgendwo« hieß etwa eine Serie aus dem Jahr 2005, mit der er die Signifikanz deutscher Nicht-Orte erkundete.

In den Siebzigern, zu Beginn der Karriere des 1945 in Kreuzberg geborenen Autodidakten, der vor dem Wechsel in die Fotografie im Westberliner Polizeidienst arbeitete, war das anders. Die Kataloge und Bücher aus dieser Zeit handeln ganz konkret von Berlin – wie etwa der 1973 erschienene Bildband »Berlin-Kreuzberg« oder das Buch »Berlin – Stadtlandschaft und Menschen« aus dem Jahr 1978. In »Berlin-Kreuzberg« zeigt Schmidt seine Nachbarschaft, in der er heute noch lebt und arbeitet, als ein Stadtgebiet im Übergang. Heruntergekommene Hinterhofecken wie aus den Milljöh-Überlieferungen eines Heinrich Zille

existieren hier genauso wie gerade frisch errichtete Betonburgen des sozialen Wohnungsbaus, die den Stadtteil spalteten. Spielende Kinder vor Beton- und Mietskasernen-Tristesse wirken verloren und manchmal aggressiv. Doch Schmidt verzichtet darauf, das Einzelbild mit Bedeutung zu überfrachten. Der »entscheidende Augenblick«, auf den Cartier-Bresson aus war, oder politische Agitation interessieren ihn offenkundig nicht. Trotzdem sind die nüchternen Stadtansichten und die Porträts des ortskundig Umherstreifenden sorgsam komponiert: »Ohne ästhetischen Reiz geht ja nichts. Aber der Inhalt bestimmt bei mir die Form«, sagt Schmidt. Also bitte kein verklärender, kein kiezromantischer Blick, keine Anklage oder Suche nach Sensationen. Geschult hat der Fotograf seinen Blick in der Anfangsphase sowohl am kühnen Modernismus des Amerikaners Paul Strand wie an der soziologisch-genauen Porträtkunst eines August Sander.

Heute ist man mit diesem kühlen fotografischen Gestus und den monochrom-grauen Himmelsflächen, die in Schmidts frühen Bildern zu finden sind, auch durch die Serien von Bernd und Hilla Becher und ihrer Schule vertraut. Doch damals? Der Kritiker Heinz Ohff schrieb beim Betrachten der Schmidt-Bilder von einer Begegnung mit dem »nackten Berlin«. Doch radikal reduktionistisch hat Schmidt nie wirklich gearbeitet, konzeptuell-serielle Strenge als Markenzeichen wie bei den Rheinländern ist nicht sein Ziel. Zu stark war das Interesse an der Gleichzeitigkeit und dem Nebeneinander sozialer, politischer, wirtschaftlicher Prozesse, die sich im architektonisch gestalteten Stadtraum abspielen. Zu sehr involviert war wohl auch der Fotograf selbst, um tatsächlich aus sicherer Distanz zu arbeiten. »Weil ich Autodidakt bin, war ich anfänglich vom journalistischen Moment beeinflusst«, erklärt Schmidt seine damalige Herangehensweise.

So ergeben die frühen Kreuzberg-Bilder in ihrer Summe das disparate Bild eines Stadtbezirks im Schatten der Mauer, einer riesigen sozialpolitischen Maschine, deren komplexe Momentaufnahme sich durch die Bilder des Fotografen vor dem Auge des Betrachters zusammenfügt. In dem Buch »Berlin – Stadtlandschaft und Menschen« wird zwar zwischen trostloser gebauter Umwelt und deren Bewohnern unterschieden, doch es wirkt wie eine Bekräftigung der Tatsache, dass beide eben doch zusammengehören. »Eine Langeweile! Aber die hat Methode«, soll die Galeristenlegende Rudolf Springer angesichts der Stadt- und Menschenansichten in Schwarz, Weiß und Grau gestöhnt haben, als Schmidt ihm bei einem Atelierbesuch seine Aufnahmen präsentierte. Die Ausstellung mit Schmidt machte Springer trotzdem: 1975, zu einer Zeit, als Fotografie – anders als heute – im kommerziellen Galeriebetrieb noch überhaupt keine Rolle spielte.

aus der Serie »STADTBILDER (MENSCHEN)« *1982/2009*

»REALISMUS IST NICHT, WIE DIE WIRKLICHEN DINGE SIND, SONDERN WIE DIE DINGE WIRKLICH SIND.«

Die Idee des Dokumentarischen lehnt Schmidt mittlerweile für seine fotografische Praxis ab. Er sagt: »Ich bin kein Dokumentarist. Ich bin Realist.« Bei ihm klingt das nicht wie gut getextetes Selbstmarketing, sondern eher nach bitterernster Arbeitsmaxime, die er sich nicht zerreden lässt. Realismus, das diktiert er noch in das Aufnahmegerät, habe nichts mit Eindeutigkeit zu tun. Dann zitiert er Brecht: »Realismus ist nicht, wie die wirklichen Dinge sind, sondern wie die Dinge wirklich sind.«

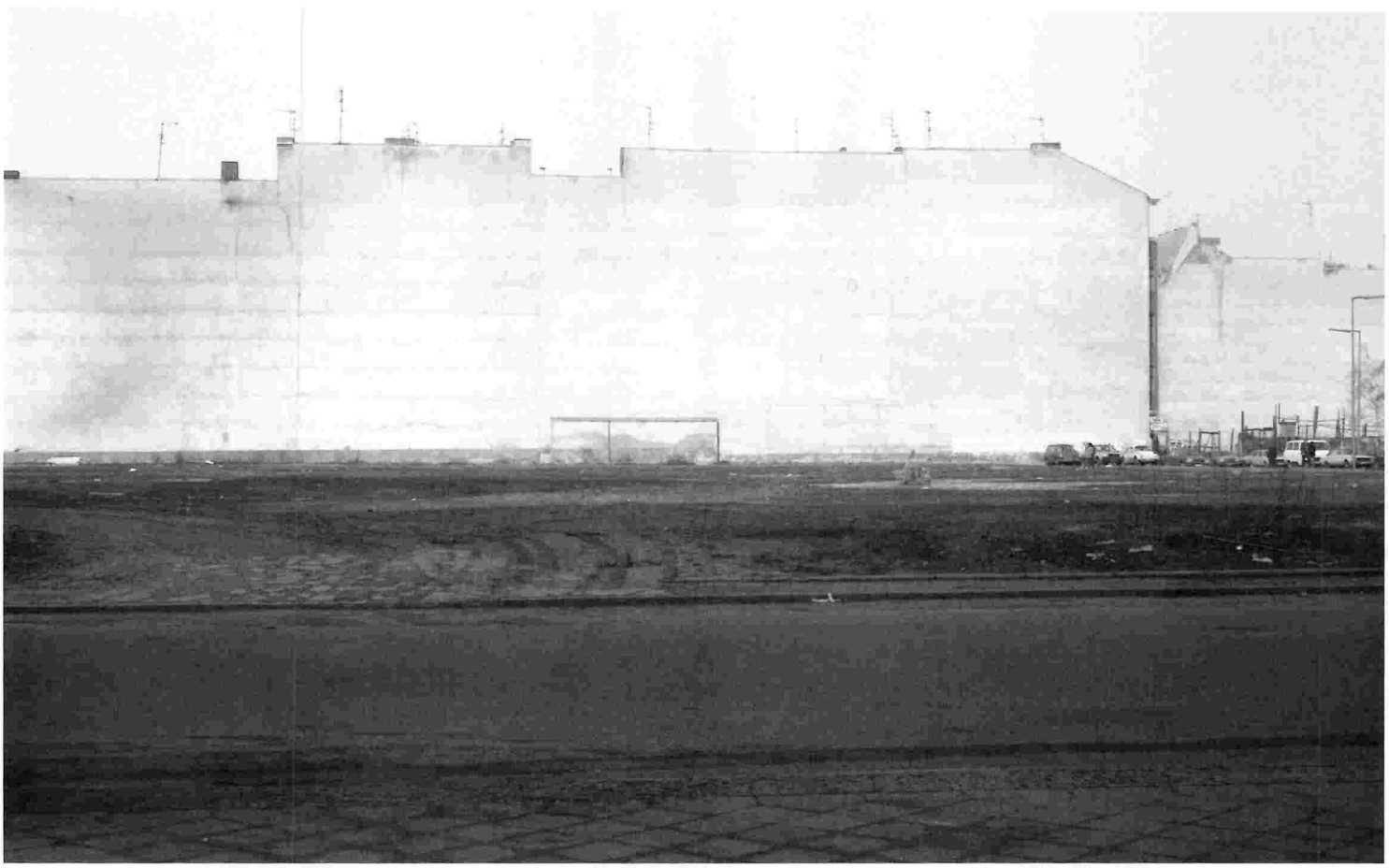
Evident war die Abkehr vom dokumentarischen Bild spätestens mit dem 1987 veröffentlichten Zyklus »Waffenruhe«, die dem Fotograf international den Durchbruch brachte. Statt die Objektivität der Fotografie in Frage zu stellen, interessierte es Schmidt immer mehr, mit fotografischen Mitteln das Subjekt zu verfolgen. »Wenn ich mich den Dingen objektiv nähere, bleibe ich subjektiv auf der Strecke und entfremde mich von mir.« Für ihn ist die Arbeit mit Fotografie also kein »intellektuelles Spiel«, sondern die Verteidigung seiner »individuellen Position«. Die 48-teilige Serie »Waffenruhe« zeichnet ein düsteres Bild Berlins in Agonie, kurz vor dem Kollaps der Frontstadt-Situation. In gräulich-dunklen, zwischen 1985 und 1987 entstandenen Bildern hat Schmidt die Teilung zum Thema gemacht, ohne in die Kitschfalle zu tappen: Reifenspuren im Schlamm, auf dem Beton tobt der Aufstand der Zeichen, zwischen den Ritzen sprießt das Kraut, überall finden sich unkenntliche Markierungen und Hakenkreuz-Schmierereien, rostige Panzersperren versinken im Gestrüpp. In diesen Bildern wird der Wahnsinn der Teilung spürbar: Die Politik hat sich verselbständigt und ist zu Architektur mit Ewigkeitsanspruch geronnen. Sie findet ohne Subjekte statt. Die Porträts von Wave-Jugendlichen in dunklen Räumen, die Schmidt dazwischenschaltet, wirken wie Bilder von Leuten, die sich wie in einem Katastrophenszenario bereits unter die Erde zu-

aus der Serie »89/90« *1998-1990*

Michael Schmidt

IN DIESEN BILDERN WIRD DER WAHNSINN DER TEILUNG SPÜRBAR. DIE POLITIK HAT SICH VERSELBSTÄNDIGT UND IST ZU ARCHITEKTUR MIT EWIGKEITS-ANSPRUCH GERONNEN. SIE FINDET OHNE SUBJEKTE STATT

»IHME-ZENTRUM (DIGITAL)« *1997-98/2009*



Beide Bilder aus der Serie **»BERLIN NACH 1945«** *1980*

rückgezogen haben. Statt mit der Mauer zu leben, leben sie die Mauer. Als »Waffenruhe« 1987 zur 750-Jahr-Feier der Stadt in der Berlinischen Galerie gezeigt wurde, fand es ein Kritiker vom Tagesspiegel ganz und gar nicht verwunderlich, »daß Schmidt bislang seine Anerkennung eher im Ausland erhielt als in seiner Wirkungsstätte Berlin«. Feierliche Historienbilder sehen eben anders aus. Schmidt hingegen hatte mit den Mitteln der Kunst gezeigt, wie die Dinge wirklich sind.

Ähnlich blieb es auch später, bei »EIN-HEIT«, der nächsten großen Werkreihe nach »Waffenruhe«, die zwischen 1991 und 1994 entstand. »Ich habe Berlin sicherlich nicht leerfotografiert. Aber ich habe die Stadt in den siebziger und achtziger Jahren bearbeitet. Danach merkte ich: Für die deutsch-deutsche Thematik – da reicht Berlin nicht aus«, erklärt Schmidt den Umstand, dass sich nun fast keine Bilder aus Berlin mehr finden. »Ich musste einfach aus Berlin raus. Weil mich das für meine Projekte nicht mehr interessierte.« Deswegen seien viele Bilder für »EIN-HEIT«, so der Fotograf, etwa in Halle oder Leipzig entstanden. Überhaupt schöpft die Serie aus 163 unbetitelten Fotografien ihre Kraft auch aus dem, was nicht gezeigt wird: Gegen die romantische, leicht konsumierbare Verklärung von Geschichte durch Mauerspechtbilder, East-Side-Gallery und Feuerwerk am Brandenburger Tor schlägt »EIN-HEIT« nicht weniger als ein alternatives Modell eines kollektiven Bildgedächtnisses vor: So grau, schäbig, kalt, so anders ist es auch gewesen.

Mit Schmidts bislang radikalster Arbeit wurden die Kreise nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich weiter gezogen: Wie durch einen Trichter der deutschen Geschichte stürzt der Betrachter des 1996 erstmals im New Yorker MoMA präsentierten »EIN-HEIT«-Zyklus in die sattschwarzen Untiefen der Vergangenheit. Schattengleich schieben sich die Politikerporträts ins Blickfeld: der junge Adenauer, Willi Stoph, Erich Honecker, Ludwig Ehrhard, ein steinernes Standbild des kommunistischen Arbeiterführers Ernst Thälmann, hochrangige Nazis wie Goebbels oder Göring. Schmidt, das verraten die verschiedenen Rasterungen, Anschnitte und Vergrößerungen des Bildmaterials, hat sie abfotografiert, aus Zeitungen, in Archiven. Weil weder die Namen der Abgebildeten, noch die Quellen, aus denen Schmidt fotografierte, genannt werden, ist der Betrachter ganz auf sich gestellt. Wen oder was man erkennt, hängt zu einem guten Teil vom Alter des Betrachters ab, und von der Matrix der Medienbilder, die jeder individuell mit sich herumträgt.

»STADTBILDER (MENSCHEN)« *1982/2009*

DASS SEIN WERK IMMER WIEDER NEU ENTDECKT WIRD, DARAN HAT SICH SCHMIDT MITTLERWEILE GEWÖHNT

Indem Schmidt auf kontextualisierende Mittel wie Bildunterschriften verzichtet, stellt er die gut eingeübten Lesarten der Fotografie in Frage. Auf diese Weise gewinnen die abgebildeten Formationen der Masse etwas Generelles: eine choreografierte Parade auf einem Sportfest, uniformierte Jugendliche, Betriebskollektive, Bestarbeiter, Soldaten bei der Ehrenparade, bis hin zu unidentifizierbaren Kolonnen, die sich in einer grobgerasterten Re-Fotografie einen Straßenzug hinaufschieben. Diese Bilder werden kombiniert mit der grauen Ödnis von verlassen wirkenden Interieurs und rasterförmigen Plattenbaufassaden, die die innere Assoziationsmaschine weiter füttern: Es könnte sich um verlassene Wohnbaublocks in der ostdeutschen Provinz handeln, um konspirative Treffpunkte für Inoffizielle Mitarbeiter. Für Gegenstücke dieser aufgewirbelten Geschichtspartikel könnte man die Porträts von Menschen halten, die »EIN-HEIT« die Anmutung von Gegenwart und auch Zivilität geben. Wie eine Art menschliches Korrektiv wirken diese Porträts, auch wenn sie wie unterambitionierte Schnappschüsse aus dem Alltag anmuten. Schmidt geht ganz nah heran an die Gesichter, die dadurch viel präsenter sind als die gerasterten Geschichtsbilder, obwohl die Fotografierten fast nie direkt in die Kamera schauen.

Dass sein Werk immer wieder neu entdeckt wird, daran hat sich Michael Schmidt mittlerweile gewöhnt. Auf der diesjährigen Berlin Biennale wird sein zwischen 1997 und 1999 entstandener Zyklus »Frauen« auf Billboards im öffentlichen Raum und als Anzeigenmotiv in verschiedenen Medien gezeigt. Vorher, im Mai, eröffnet eine große Einzelschau im Münchener Haus der Kunst. Dort soll wie in einem Querschnitt eine Auswahl von 391 Bildern zu sehen sein, ohne zur Retrospektive zu mutieren. Vielmehr sollen Bekanntes und bislang Unveröffentlichtes, so Schmidt, in neue Beziehungen gesetzt werden. Ob es dann auch Farbbilder zu sehen geben wird? Schmidt versteht die Frage nicht. »Für mich ist die Schwarzweiß-Fotografie eine Form von Farbe.«

»Michael Schmidt: Grau als Farbe. Fotografien bis 2009« *Haus der Kunst, München, 21. Mai bis 22. August*

»Squatting« *Temporäre Kunsthalle, Berlin, 2. April bis 24. Mai*

6. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst *11. Juni bis 8. August*

WIR HATTEN DIE KÖRPER VON ENGELN

Genesis Breyer P-Orridge

Konsequenter als Genesis Breyer P-Orridge hat bislang kaum ein Künstler William S. Burroughs' Prinzip des Cut-up auf Leben und Körper angewendet. Der Gründer der britischen Industrial-Gruppe Throbbing Gristle und Kopf von Psychic TV startete in den neunziger Jahren gemeinsam mit seiner Frau Lady Jaye Breyer einen chirurgischen Prozess, dessen Ziel die anatomische Angleichung beider Körper und damit die Annäherung an einen geschlechtsneutralen Zustand war, den das Paar ›Pandrogynie‹ nannte. Seit dem Tod von Lady Jay im Oktober 2007 durch einen Herzinfarkt führt der in New York lebende P-Orridge, der im Februar 60 wurde, das Projekt allein fort. Die Berliner Galerie Rupert Goldsworthy zeigt aktuell Collagen von Breyer P-Orridge.

INTERVIEW: MAX DAX UND JAN KEDVES **FOTOS GENESIS BREYER P-ORRIDGE:** EVA TUERBL **BILDER FOLGESEITEN:** GALERIE RUPERT GOLDSWORTHY

Genesis Breyer P-Orridge, Sie verkörpern konsequent die Einheit von Kunst und Leben, wenn Sie sich nach und nach durch chirurgische Eingriffe zu einem allgeschlechtlichen ›Pandrogyn‹ verwandeln. Wie fühlt es sich an, als ›Kunstwerk‹ durch die Welt zu gehen?

Es ist seltsam, keine Frage. 1965 durchfuhr mich, also das damals 15-jährige Wesen, das 1950 in Manchester als Neil Andrew Megson in menschlichem Körper geboren wurde, der Gedanke, dass es interessant sein könnte, eine Figur zu erfinden und sie zum Kunstwerk zu erklären. Ich kannte Andy Warhols Werk. Er ging bereits sehr weit in der Vermischung von Kunst und Leben. Es gab die ›Andy Warhol Superstars‹, die sich um ihn gruppierten und anschließend von ihm verewigt wurden. Was passierte also? Genesis P-Orridge, das Kunstwerk, wuchs und gedieh – und Neil verschwand. No Neil anymore. Genesis hatte seinen Körper bald komplett übernommen. Er war ein anderer geworden.

Sie waren also bereits radikaler Performance-Künstler, bevor Sie 1969 mit der Künstlergruppe COUM Transmissions ›offiziell‹ für Aufsehen sorgten.

Lange Zeit wurde Performance-Kunst als das uneheliche Kind der etablierten Kunst betrachtet. Sie galt als Witz, als wertlos. Aber es gibt diese Kunstform seit den Dreißigern. Dass ihr heute der Status zugestanden wird, der ihr gebührt, beweist nichts weniger als dass die Rolle, die der Körper des Künstlers in der Kunst spielt, als eine der großen Neuerungen des 20. Jahrhunderts zu betrachten ist. Der Körper als bloßes Subjekt der Kunst in Gemälde und Fotografie wurde überwunden. Der menschliche Körper wird selbst zum Werk. Kein Bild, kein Foto, kein Video hat doch eine Aussage, wenn man den Künstler, der es erschuf, herauskürzt.

Aber es gab doch Fluxus und andere Bewegungen, die in ihrer Ausstellung des Performativen durchaus Anerkennung erfuhren.

Das ist richtig, aber das waren wenige Leuchttürme. Die meisten Künstler, die Leben und Kunst zusammendachten, waren gezwungen, jenseits des ersten Kunstmarkts zu agieren. Sie halfen sich selbst, indem sie einen zweiten, inoffiziellen Kunstdiskurs eröffneten, eine Subkultur, zu der auch die Mail Art und die unzähligen Happenings gehörten. Wir reden über den Zeitraum von 1968-1978. Es ist aber interessant, wie sich die Verhältnisse seitdem umgekehrt haben: Heute suchen die Galerien und Museen händeringend nach Performance-Künstlern – weil es sich vermarkten lässt.

Im März waren Sie vom Museum of Modern Art eingeladen, einen Vortrag zu genau diesem Thema zu halten.

Das ist naheliegend, wenn Sie mich fragen, immerhin beschäftige ich mich seit 45 Jahren mit dem Thema, nicht? Normalerweise laden die nur etablierte Künstler wie Jeff Koons zu Vorträgen ein.

Mit anderen Worten: Sie gehören jetzt auch zum Establishment.

Um Gottes willen, nein! Eine Institution wie das MoMA erlaubt es sich vielmehr, auch mal einen freien Radikalen einzuladen.

Worüber haben Sie in Ihrem Vortrag gesprochen? Was war das Thema?

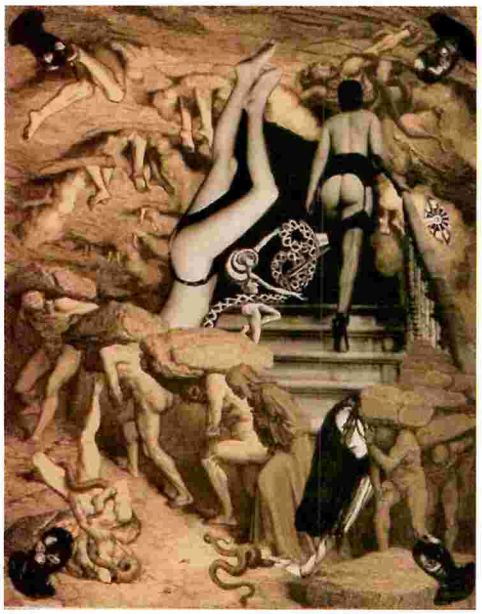
Es gab eine Zeitvorgabe: eine Stunde. Deswegen habe ich mich auf die ganz frühe Zeit mit COUM Transmissions konzentriert. COUM war eine Performance-Gruppe, die krasseste performative Experimente unternahm – wir lebten gemeinsam in einem Haus in Hull, Yorkshire, und betrieben die totale Dekonditionierung von allen gesellschaftlichen Regeln. Ich sprach also darüber, wer diese Leute waren.

Wählten Sie diesen Zeitraum auch deshalb als Thema, weil er weit weniger dokumentiert ist als Ihre Arbeit mit Throbbing Gristle?

Natürlich. Und ich warnte das Publikum zuvor, dass die Bilder, die es zu sehen bekommen würde, sehr, sehr explizit seien – also auch sexuell und pornografisch.

Sehr, sehr sexuell und pornografisch – gilt das auch für Sie selbst?

Nein, natürlich nicht. Für mich war das,



»THEE UNIVERSE«
1989, aus der Serie »The Correct Sadist«

»ORLAN OR NOT«
2009

Der Körper ist in jede Richtung manipulierbar. Wozu braucht der Mensch lange Beine, wenn er sich auf Reisen durchs All begibt?

was ich bei dem Vortrag zeigte, Alltag. Ich zeigte beispielsweise ein Video, in welchem ich in eine halbvolle Milchflasche urinierte und das Gemisch anschließend trank. Obwohl ich die Leute gewarnt hatte, empfanden es viele von ihnen noch immer als provokant. Dabei ist doch seit Ende der Sechziger so viel passiert! Ich meine konkret die Wiener Aktionisten um Otto Mühl, Günter Brus, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler oder Künstlerinnen wie Marina Abramovic. Dass die Leute auch heute noch von Performance-Kunst schockiert sind, ist gerade im Falle von Marina absurd, denn sie hat derzeit eine riesige Einzelausstellung im MoMA.

Gibt es weitere Vorbilder?

Natürlich! Die Dadaisten und die Surrealisten. Das Cabaret Voltaire mit seinen Soirées und Performances. Ich war vielleicht 13 Jahre alt, als ich zum ersten Mal davon hörte – und sofort völlig davon eingenommen. Dann entdeckte ich William S. Burroughs, Jack Kerouac und Brion Gysin. Sie alle standen für die Idee, dass Leben und Kunst untrennbar zusammengehören. Und das ist natürlich der Gegenentwurf zu einem Begriff von Kunst, der selbige als Spekulationsobjekt begreift – und Bilder als Aktien ansieht, mit denen man spekulieren kann. Mich hat dieser Ansatz schon immer abgestoßen, denn Spekulation negiert jede Intention des Künstlers. Mit performativer Kunst, die zum Ziel hat, eine Utopie zu leben und an die Grenzen des Physischen zu gehen, kann man keinen Handel betreiben.

Ihr radikalster Schritt war es, William S. Burroughs' Idee des literarischen Cut-ups auf den lebenden Menschen zu übertragen. Sie sagen: Der Cut-up müsse als Dekonditionierung das soziale Verhalten und auch Geschlechtergrenzen überwinden.

Als meine spätere Frau Lady Jaye Breyer und ich uns 1994 kennenlernten, verliebten wir uns auf den ersten Blick, es war die große Liebe, von der man sonst nur in romantischen Romanen liest. Ich verbrachte damals eine Nacht in einem Kerker, der einem Freund von mir gehörte, wo sie als Domina arbeitete. Ich beobachtete sie, wie sie sich umzog, diese wunderschöne schlanke, große Frau. Sie war wie ein Superstar-Fashionmodel. Ihre Kleider stammten allesamt aus den Sechzigern, das erkannte man, wenn man selbst die Zeit erlebt hatte. Sie zog sich aus, und dann begann sie sich wieder anzukleiden. Leder, Gummi und Highheels. Ich traute meinen Augen nicht. Mit dieser Frau zusammen zu sein bis ans Ende meines Lebens – das war alles, was ich mir wünschte. Ein Jahr später heirateten wir. Wir waren so besessen voneinander, dass Jaye sagte: »Ich wünschte, ich könnte dich so schrumpfen, dass ich dich ganz in mir aufnehmen könnte.« Ein anderes Mal sagte sie: »Ich würde dich gerne aufessen, damit wir nie voneinander getrennt sein werden.«

Und was haben Sie geantwortet?

Dann lass es uns versuchen! Lass uns eins werden – oder uns zumindest einander so sehr angleichen wie möglich. Ich ging den ersten Schritt. Ich ließ mir die zwei Schönheitsflecken, die sie auf ihrer linken Wange hatte, an den gleichen Stellen auf meine linke Wange tätowieren. Daraufhin ließ sie sich ihre Nase nach meinem Vorbild richten. Und wir wollten mit den Körpermodifikationen immer weiter gehen. Natürlich war uns bewusst, dass unser Körperbau unterschiedlich war, wir würden niemals wie Zwillinge aussehen. Aber die Geste der Hingabe zählte. Wir gaben uns einerseits der Chirurgie hin – und gleichzeitig erlernten wir gegenseitig unsere Körpersprachen.

Und Burroughs stand Pate?

Burroughs hat immer gesagt, dass die Autorschaft eines Cut-ups weder jenen zuzuordnen sei, deren Werke assembliert wurden, noch demjenigen, der sie zusammenfügte, sondern dass ein dritter Autor im Cut-up entstünde. Ein virtueller Autor gewissermaßen, der ohne die beteiligten Akteure nicht denkbar sei. Wenn man aber weitergeht, wenn man die Worte und die Bilder hinter sich lässt und den Körper zerschneidet, wo gelangen wir dann hin? Für mich liegt die Antwort auf

der Hand: Es entsteht ein drittes Wesen. Nicht Mann, nicht Frau, sondern ein ›Pandrogyn‹, ein ›positives Androgyn‹. Darauf haben sich Lady Jaye und ich eingelassen. Wir wollten konstatieren, dass der menschliche Körper dem Willen unterworfen ist und verändert werden kann. Als ich am Valentinstag 2003 meine Brustimplantate bekam, war ich der glücklichste Mensch der Welt. Jaye und ich wachten Hand in Hand auf, und wir fühlten das Gleiche: Wir hatten die Körper von Engeln. Dann realisierten wir: Engel haben auf Gemälden niemals Bauchnabel. Wir wollten also als Nächstes unsere Bauchnabel entfernen lassen. Das ginge jedoch nach heutigem Stand der Medizin nicht, wurde uns gesagt, der Bauchnabel sei ein zu sensibler Punkt des Körpers. Also begannen wir, unsere Bauchnabel zumindest aus jedem Bild, das von uns existierte, zu retuschieren.

Sie sprechen über die Liebe zu Ihrer vor zweieinhalb Jahren verstorbenen Frau als ›ewiger Liebe‹. Gleichzeitig sagen Sie, dass Sie ein Konzept von Burroughs auf sie beide angewendet haben, also Kunst.

Unsere Liebe war zu jedem Zeitpunkt auch ein Kunstwerk. Und uns war immer bewusst, dass wir mit unserer Liebe und unserem Versuch der anatomischen Angleichung auch ein politisches Statement setzten. Wir wollten die DNA kurzschließen, wir wollten die Konditionierungen, welche die Gesellschaft in uns eingeschrieben hatte, austreiben. Die Frage lautete immer: Wie können wir die totale Freiheit über unseren Geist und unseren Körper wiedererlangen? Die Kunst ist hierfür das Terrain, auf dem wir solche Experimente gegen die DNA wagen können.

Was haben Sie für eine Vorstellung von der menschlichen DNA?

Wir konsultierten Wissenschaftler, die uns sehr viel erklärten und bewusst machten. Nach diesen Gesprächen war uns klar, dass der menschliche Körper, wie wir ihn kennen, mitnichten das Ende der Geschichte darstellt. Der Körper ist in jede Richtung manipulierbar. Wozu braucht der Mensch lange Beine, wenn er sich auf Reisen durchs All begibt? Schon Brion Gysin sagte, es sei die Aufgabe des Menschen, das Weltall zu kolonialisieren. Es gibt so viele Tierarten, die uns zeigen, wie man in anderen Umwelten überleben kann. Frösche, Schlangen, Fische – sie alle haben Fähigkeiten, die der Mensch nicht hat, die er aber adaptieren könnte. Die menschliche Rasse ist Rohmaterial, das nur darauf wartet, sich in neue Spezies, in zukünftige Zivilisationen weiterzuentwickeln. So gesehen sind auch sämtliche Unterscheidungen, die zwischen den Menschen heute noch gelten – Nationalitäten, Geschlechter, Hautfarben – völlig irrelevant. Ein Ding von gestern.

Das von Ihnen gemeinsam mit Ihrer Frau angegangene Projekt des Pandrogyns bedurfte zweier Protagonisten. Wie geht es jetzt weiter, wo Lady Jaye verstorben ist?

Ich mache weiter, als wäre sie noch am Leben. Ich repräsentiere jetzt das Pandrogyn in unserer materiellen Welt, und sie repräsentiert es in der immateriellen Welt. Am ersten Jahrestag ihres Todes habe ich mir das gleiche Pikass an die Stelle tätowieren lassen, an der sie ihres getragen hatte.

In Australien wurde im März Norrie May-Welby erstmals in der Geschichte der Status einer geschlechtsneutralen Person zugestanden. Zwar wurde das Urteil von einem höheren Gericht zunächst wieder kassiert, doch lautet unsere Frage: Haben Sie jemals versucht, sich von den Behörden als geschlechtsneutral anerkennen zu lassen?

Bisher noch nicht. Es gibt so viele andere Dinge, die zu erledigen sind, und ein solcher Versuch würde viel Zeit und Kraft kosten. Ich habe gerade erst einen Prozess hinter mir, den ich mit meinen Schwiegereltern habe ausfechten müssen, nachdem meine Frau verstarb. Obwohl Lady Jaye und ich rechtmäßig verheiratet waren – die Trauung fand am Freitag, dem 13. Juni 1995 im kalifornischen Santa Rosa statt –, wollten ihre Eltern die Ehe nicht anerkennen. Als sie starb, war ich in der Wohnung zugegen, und der Notarzt fragte: »Wo ist der Ehemann?« Ich antwortete: »Er steht vor Ihnen.« Woraufhin dieser Mann ausrastete und fast gewalttätig wurde. Die Situation war so demütigend! Ich musste die Heiratsurkunde raussuchen, um zu beweisen, dass wir verheiratet waren. Die Gesellschaft ist nur scheinbar tolerant. Sobald man ausschert aus der Normalität, sobald man Kunst und Leben nicht nur zusammendenkt, sondern auch praktiziert, wird man an den Pranger gestellt.

Reden wir über Ihre Musik.

Die gleiche Sache. In den Siebzigern wollten wir Musik und Leben zusammendenken, auf die krassestmögliche Weise, und das bedeutete vor allem Lautstärke. Unsere Idee von Musik basierte ganz klar auf einem europäischen Fundament. Wir wollten nicht auf amerikanischer Blues- und Jazzmusik aufbauen, sondern einen Gegenentwurf anbieten.

Mögen Sie keinen Jazz?

Ich liebe Jazz! Aber ich wollte nicht bloß etwas nachspielen. Meine Lebensrealität waren die zerstörten Industrielandschaften, die besetzten Häuser, die Streiks und die Aufstände, die ich in meiner Jugend in England miterlebt hatte. Meine Musik sollte diese Gewalt und diesen Zerfall reflektieren. Abermals stand William S. Burroughs Pate. Zuerst benutzten wir Cut-up-Sounds, um Ausstellungen zu beschallen. Dann betraten wir die Bühne, um unsere Sounds außerhalb des Kunstkontexts durch die Verstärker zu jagen. Dann nannten wir uns Throbbing Gristle, und die Musik, die wir spielten, bezeichneten wir 1975 als ›Industrial Music‹. Binnen weniger Jahre entstand in ganz Europa eine Szene, die sich auf diesen Begriff einigen konnte. Ein Jammer, wie er heutzutage benutzt wird: Jede Katzenmusik nennt sich heute ›Industrial‹. Mit den Tattoos und den Piercings war es genauso. Wir lebten es in aller Konsequenz vor – und heute hat jedes Kaff im Mittleren Westen ein Piercing-Studio. Aber so läuft es immer: Eine Bewegung wächst und gedeiht unbemerkt heran, und irgendwann ist sie sehr groß. Schauen Sie sich nur die New Yorker Zeitschrift Village Voice an. Früher boten in deren Kleinanzeigenteil zu 95 Prozent Frauen ihre sexuellen Dienste an. Heute sind es zu 90 Prozent Shemales, also Transvestiten. Das bedeutet doch, dass inzwischen etwa 85 Prozent der heterosexuellen Männer umgesattelt sind von weiblichen Prostituierten zu Männern, die wie Frauen aussehen. Das bedeutet aber auch, dass das ganze Thema Sexualität in der Gesellschaft neu bewertet wird.

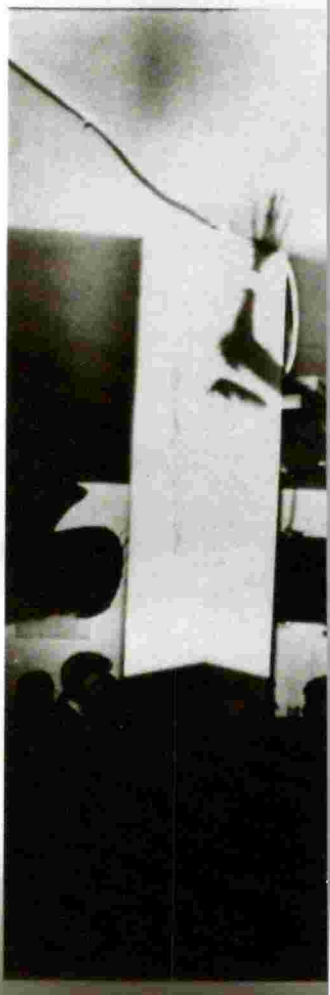
In Berlin stellen Sie derzeit drastisch-pornografische Collagen aus – handelt es sich hierbei ebenfalls um Cut-ups?

Auf jeden Fall. Ich zeige diese Arbeiten zum ersten Mal, bislang waren sie immer mein Rückzugsort. Ich klebte diese Collagen in Stunden der Einkehr, sie helfen mir, einen klaren Kopf zu bekommen. Ich ließ mich regelrecht hineinfallen in diese Welten, die nur als Collage existieren können mit ihrer Aufhebung von Perspektive und Raum. Ich weiß nicht mal genau, ob ich mit den Collagen vor oder nach meiner ersten Operation begonnen hatte. Mein ganzes Leben ist ein Cut-up!

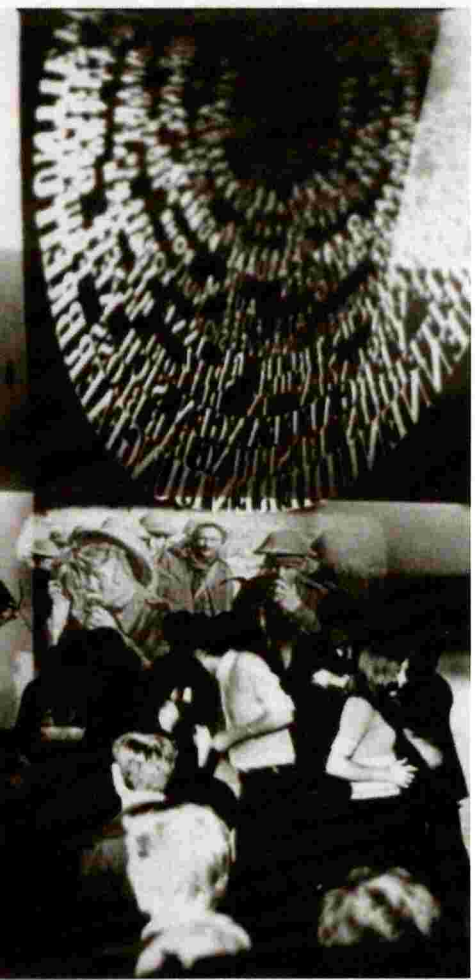
Man sieht viele Penisse in Ihren Collagen.

Die meisten Maler, die vom menschlichen Körper fasziniert sind, malen ihn. Ich tue dasselbe, indem ich Polaroids zerschneide und neu zusammensetze. Die Körperteile, die wir zu Gesicht bekommen, stammen fast alle von mir, Lady Jaye und ein, zwei sehr engen Freunden. Es ist ein Unterschied, ob man die Bestandteile eines Bildes selbst generiert, oder ob man auf Gefundenes zurückgreift. Grade wenn man mit Polaroids arbeitet, die keine Negative hinterlassen, Unikate sind und ›zerstört‹ werden, wenn man sie zerschneidet. Wenn ich meine Collagen klebe, habe ich immer das Gefühl, einem alchemistischen Prozess beizuwohnen.

Genesis Breyer P-Orridge »SPILLAGE... Cut-Ups as a way of L-if-E«, *noch bis 4. Mai 2010, Rupert Goldsworthy Gallery, Alexandrinenstraße 4, 10969 Berlin*



Projektionen im Aktionsraum des Creamcheese / Düsseldorf, um 1968, Sammlung Reinert



AUCH WENN DIE BEGRIFFE STILLSTEHEN

Ferdinand Kriwet

Wie werden sprachliche Informationen vor dem Hintergrund ihrer massenmedialen Verbreitung wahrgenommen? Ferdinand Kriwet machte sich dazu bereits in den Sechzigern Gedanken, lange vor dem Siegeszug des Internets und der Diskussion um ›digitale Verblödung‹. Beeinflusst zunächst von Konkreter Poesie, ließ Kriwet seine Gedichte in Mixed-Media-Installationen und in Bildern aufgehen, die er als Trainingsprogramm zur Schärfung der Medienkompetenz betrachtete. Im Mai zeigt die Berliner Galerie BQ Kriwets frappierend zeitgemäße Arbeiten.

TEXT: SVEN BECKSTETTE

Ausstieg aus dem Bild – mit dieser treffenden Formel wurde einst der Wandel umschrieben, der sich in der Kunst der Nachkriegszeit beobachten lässt. Denn seit den fünfziger Jahren wandten sich die Künstlerinnen und Künstler in den westlichen Ländern vermehrt von den traditionellen Disziplinen Malerei und Skulptur ab und erschlossen sich neue Medien wie Performance, Video und Installation. Doch nicht nur in den bildenden Künsten zeichnet sich diese Suche nach zeitgemäßen, alternativen Ausdrucksformen ab. Auch in der Literatur gibt es vergleichbare Tendenzen. Hierfür steht vor allem das wegweisende Werk von Ferdinand Kriwet. Bei dem 1942 in Düsseldorf geborenen autodidaktischen Dichter ließe sich analog vom Ausstieg aus dem Buch sprechen.

Kriwets kreative Hochphase umfasst die Jahre 1965 bis 1975, als er in zahlreichen Ausstellungen, Hörspielen und Bühnenauftritten die bundesrepublikanische Öffentlichkeit mit seinen spektakelhaften Multimedia-Inszenierungen konfrontiert. Kurz darauf verlieren sich allerdings seine Spuren im Kunst- wie Literaturbetrieb. In den Achtzigern produziert er noch einige Rundfunkbeiträge und gestaltet Kunst-am-Bau-Projekte, wie etwa das Wappen für den Landtag in Nordrhein-Westfalen. Dann wird es still um ihn; sein Schaffen gerät allmählich in Vergessenheit. Heute lebt er zurückgezogen in Dresden.

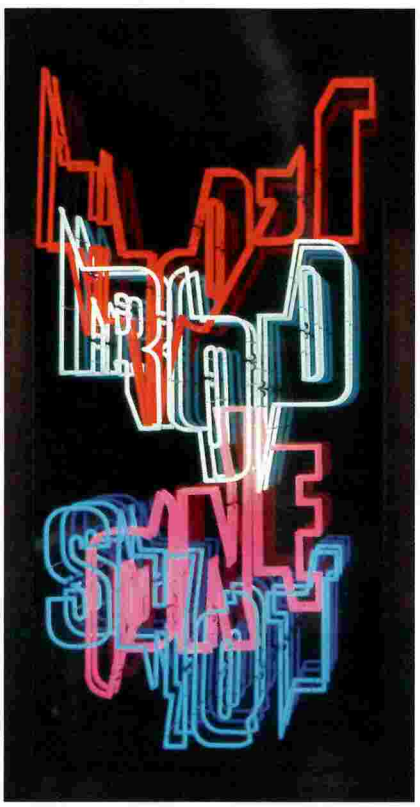
In letzter Zeit mehren sich jedoch die Anzeichen dafür, dass neuerliches Interesse an Kriwets Arbeiten besteht: 2007 erschien eine Auswahl seiner Radiostücke auf Schallplatte. Das New Yorker Goethe-Institut präsentierte kürzlich seine Hörtexte und Bücher. Im Mai zeigt die Berliner Galerie BQ, die seit einigen Jahren Kriwet vertritt, eine Werkschau aus alten und neuen Arbeiten. Die offizielle ›Wiederentdeckungsfeier‹ findet dann im nächs-

ten Jahr statt. Für das Frühjahr 2011 plant Gregor Jansen, der neue künstlerische Leiter der Düsseldorfer Kunsthalle, eine umfangreiche Kriwet-Retrospektive in seinem Haus.

Kriwets Wurzeln liegen in der Konkreten Poesie, wie sie zu Anfang der fünfziger Jahre etwa von Eugen Gomringer in dessen konsequent in Kleinschreibung verfassten Manifest »vom vers zur konstellation« begründet wurde. In seinen Gedichten, die er als »konstellationen« bezeichnete, benutzte Gombringer Wörter losgelöst von ihrer eingeschriebenen Bedeutung. Demgegenüber stellte er die visuellen und lautlichen Qualitäten des Sprachmaterials in den Vordergrund, indem er es primär nach grafischen Kriterien anordnete. Dadurch ergaben sich neue und ungewöhnliche Kombinationen der Schriftzeichen, in denen ihr ursprünglicher Sinngehalt betont oder ironisiert wurde.

In Kriwets ersten Gedichten ist der Einfluss der Konkreten Poesie noch deutlich spürbar. Zunehmend interessieren ihn jedoch die Mechanismen, wie Sprache vor dem Hintergrund ihrer medialen Verbreitung wahrgenommen wird: »Schrift kommt dem Menschen heute auf Schritt und Tritt entgegen«, erläutert er, »nicht nur, dass sie ihm, oftmals unaufgefordert als Postwurfsendung ins Haus kommt, sie rückt ihm auch physisch direkt zu Leibe (wer hätte sich nicht einmal hinter einer Litfasssäule versteckt). Der Leser versenkt sich heute nicht mehr in den Text, er tritt vor ihn hin, er geht an ihm vorbei oder er lehnt sich an ihn, ohne ihn zu lesen.«

Mit den »Rundscheiben«, die zwischen 1960 bis '64 entstehen, erzeugt Kriwet eine offene Textform, mit der er »nicht das Gelesene, sondern das Lesen selbst« komponieren möchte. Auf einer runden, rotierenden Scheibe finden sich Lettern unterschiedlicher Schrifttypen und -größen, die wie bei »Rundscheibe XIII« noch dazu beschnitten sein können. Durch ihre Kreisform besitzen die Texte weder Anfang noch Ende, so dass bereits der Startpunkt für den Lesebeginn eine subjektive Entscheidung ist. Auch ihr Inhalt ist mehrdeutig und nicht festgelegt. Sie bestehen aus Silben, Wortfetzen und Buchstabensequenzen, die selten bestimmte Begriffe ergeben, dafür aber unterschiedliche Assoziationen auslösen können. Dadurch handelt es sich bei den »Rundscheiben« um unabgeschlossene, richtungslose Texte, die dem Betrachter einen produktiven Lesevorgang abverlangen.



oben:
»NEON TEXT« *1973, Hochspannungsleuchstoffröhren auf Aluminium, © BQ Berlin*

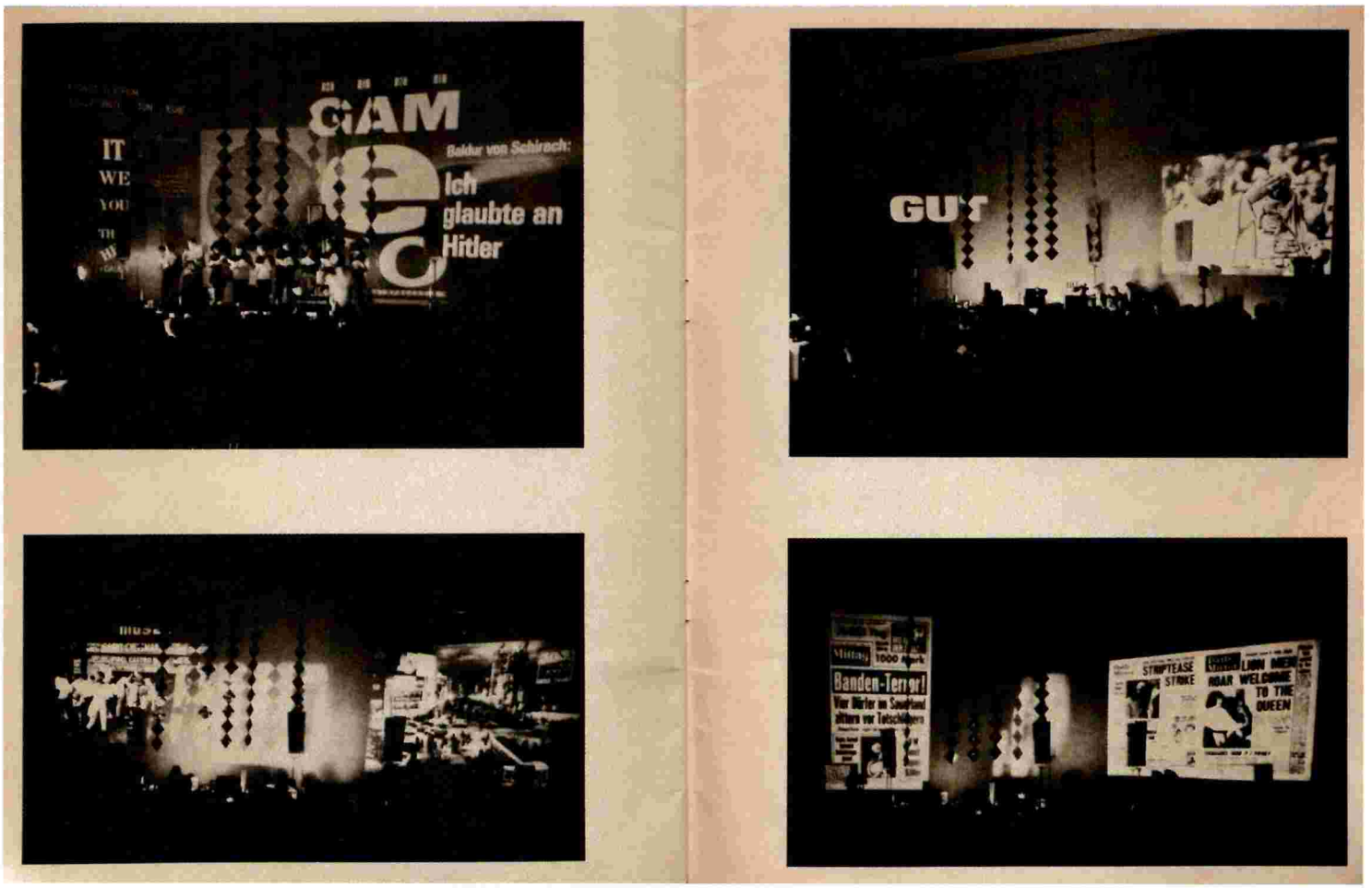
rechte Seite / oben:
»APOLLOVISION« *1969/2005, Bild-Ton-Collage, © BQ Berlin*

rechte Seite / unten:
»MIXED MEDIA« *Aufführung in der Kunsthalle Düsseldorf 1968, (Scan aus »Gesellschaftsform – Theaterform; Theaterform – Gesellschaftsform«, Freunde Neuer Kunst Dortmund, Museum am Ostwall, 1968)*

Handelt es sich bei den »Rundscheiben« noch um handliche Formate, dehnen sich Kriwets Arbeiten zunehmend aus. Die »Poem-Paintings« (1964-68) weisen eine Kantenlänge von bis zu drei Metern auf. Auch wenn Kriwet die Werke auf Leinwand malt und in Galerien ausstellt, betont er stets, dass er die Reihe keineswegs als Malerei ansieht. In ihrer Größe repräsentiere sich vielmehr ihr öffentlicher Anspruch, weshalb Kriwet die Gruppe PUBLIT, ›public literatur‹, nennt: »Dennoch bin ich kein Maler, sondern ein Schriftsteller, der die Sprache nicht nur beim Wort, sondern auch bei ihrem Bild nimmt. Folgerichtig zieht diese Literatur, jeder Beschränkung durch fixe Kategorien abhold, jetzt auch in die Kunstgalerien ein, solange sie sich nicht in aller Öffentlichkeit auf Großanschlagflächen ausbreitet. Denn Erfahrungen der öffentlichen Schrift literarisch verwendend, zieht es diese Texte wieder in die Öffentlichkeit, um von dieser demjenigen zu berichten, dessen Sensibilität für sie noch nicht geweckt, noch nicht reif und geschärft ist.« Diese angestrebte Rückkehr in den öffentlichen Raum kann Kriwet einige Zeit später tatsächlich verwirklichen: Für Bürogebäude, Unternehmen und Schulen entwirft er ab 1971 Neonschriften, Wandbemalungen und Leitsysteme. In der Mensa der Ruhr-Universität lässt Kriwet 1971 im Foyer und in der Caféteria West zwischen den Tischen Neonbuchstaben hinter Glas installieren, deren tieferer Sinn den Studenten verborgen bleibt, weil keine Kausalzusammenhänge geschaffen werden. Kriwet: »Das komponierte Sehen und Lesen bilden zusammen mit dem komponierten Text einen Erlebnisbereich, in welchem der Sehende oder Lesende seine Komposition ausbildet.« Für ein Postamt in Essen entwirft Kriwet 1978/79 eine Licht-Textsäule aus gestanztem Stahlblech und Plexiglaspunkten, die von hinten gelb beleuchtet werden – die ausgewählten Buchstaben und Wortfragmente umspielen wie die Arbeit in der Ruhr-Uni das Thema ›Kommunikation‹. Auch wenn die Begriffe stillstehen, erinnern sie formal an die Laufbänder, mit denen Jenny Holzer nur wenige Jahre später weltberühmt wurde.

Schnell erweist sich die Leinwand ebenfalls nur als reine Übergangslösung. Die Vorgänge, in denen sich die Rezeptionsweise von Texten und auch Bildern im Zeitalter der

Ferdinand Kriwet proklamierte bereits in den Sechzigern: »Kunst ist Unterhaltung und Unterhaltung ist Kunst.«



Massenmedien geändert hat, können laut Kriwet nur mit deren technischen Mitteln selbst dargestellt werden. Sich auf die Informationstheorie von Max Bense berufend, erklärt er unter der Überschrift »Mixed Media« 1968 programmatisch: »Kunst ist Information. Damit eine Information zustande kommt, bedarf sie eines Informationsträgers. Informationsträger der Literatur waren bislang das gesprochene Wort und später die Handschrift oder der Druck. Seit der technischen Schall- und Bildaufzeichnung mittels Tonband, Schallplatte, Foto und Film, hat das Buch als einzig relevanter Informationsträger an Bedeutung verloren. Im Zeitalter der elektronischen Telekommunikation haben die Massenmedien Rundfunk, Presse und Fernsehen unser Bewusstsein und unser Verhalten nachhaltig bestimmt. In der Konkurrenzsituation zu den Massenmedien hat die Literatur nur dann eine Chance, wenn sie deren Eigentümlichkeiten produktiv verwendet, wenn sie spezielle Texte oder Kompositionen für das Fernsehen, für den Film, für die Schallplatte, für das Buch, für das Theater entwirft. Solange sie sich hingegen als bloßer Stofflieferant an sie anbiedert, bleibt sie hemmungslos rückständig.«

Um diese Reizüberflutung der Massenmedien zu simulieren, entwickelt Kriwet eine Performance, deren Materialliste die gesamte Bandbreite der damaligen Reproduktions- und Kommunikationsmittel umfasst: 25 bis 30 Diaprojektoren, vier Filmprojektoren, Videorekorder, TV-Geräte, Monitore, Schreibwände, Fotos, Mikrofone, Tonbandmaschinen, Radios, Kassettenrekorder, Schallplatten, ein Telefon. Mit diesen Geräten veranstaltet Kriwet Darbietungen, die er in Anlehnung an Guy Debord als »Situationen« bezeichnet. Der visuelle und akustische Overkill dieser Inszenierungen dient jedoch nicht dazu, den Betrachter in einen quasi psychedelischen Rauschzustand zu versetzen. Im Gegenteil: Kriwet versteht seine Aufführungen ausdrücklich als Trainingsprogramm zur Schärfung der Sinne und des Intellekts angesichts des täglichen Informationsüberflusses: »Wir können zum Beispiel trainieren, Einzelinformationen aus einer Summe von gleichzeitigen Informationen heraus zu verstehen. Das ist im Mixed-Media-Alltag ja ständig der Fall: Auf dem Flughafen oder auf dem Bahnhof oder sonstwo sind wir mit vielen Informationen konfrontiert, von denen eine für uns wichtig ist, wenn wir den Zug zum Beispiel kriegen wollen, oder in der Wohnung, da gibt es den Fernseher, dann klingelt das Telefon, einer hört Radio, im Nebenzimmer unterhält man sich usw. usw.«, wie er 1969 schreibt.

oben:
»7 X 14« *Installationsansicht, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2009*
Foto: Wolfgang Günzel / © BQ Berlin

unten:
»TRANS-SCRIPT« *Installationsansicht, BQ Köln 2008*
Foto: Studio Schaub / © BQ Berlin

Doch nicht nur in Theatersälen führt Kriwet seine Multimedia-Konzepte auf. Auf der Basis seiner »Rundscheiben« entwirft er für die Düsseldorfer Avantgarde-Diskothek »Creamcheese« das Lichtdesign. Auch im Rahmen von Popfestivals tritt er auf. Im September 1968 spielt er zusammen mit Frank Zappas Mothers of Invention bei den Essener Songtagen. Dieser Schulterschluss von Kunst und Pop, Aufklärung und Amüsement spiegelt sich in dem zusammen mit Günther Uecker verfassten »Creamcheese«-Manifest wider. Hier proklamiert Kriwet: »Kunst ist Unterhaltung. Alle Unterhaltung ist Kunst.«

Die Wirkungsweisen, mit denen Medien die Sicht auf die Realität beeinflussen, untersucht Kriwet in seinen Hörtexten und Filmen. Ausgangspunkt dieser Werke sind zumeist Ereignisse von großer Bekanntheit, da dadurch der Fokus nicht auf das konkrete Thema, sondern auf die Einzelteile und ihre Struktur gerichtet ist. Neben dem amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf fertigt Kriwet auch Hörtexte zur Rundfunkübertragung von Fußballspielen sowie zum Programmablauf des Radios allgemein an. Das Hauptwerk dieser Gruppe bildet jedoch die Trilogie »Apollo Amerika« (1969), die er als Buch, Fernsehfilm und Audio-Collage publiziert. Im Mittelpunkt steht die Berichterstattung der ersten Mondlandung, der Kriwet in New York beiwohnt. Vor Ort sammelt er Text-, Bild- und Tonmaterial. Die Fundstücke arrangiert er zu Collagen, in denen die Eigenheiten der einzelnen Nachrichtensysteme zutage treten: Während Film und Hörspiel einem wilden Zapping durch die Fernseh- und Radiolandschaft der USA gleichen, ähnelt das Buch einem flüchtigen Blick auf einen Zeitungsstand.

Die Reizüberflutung, die Kriwet anhand der Alltagsrealität um 1970 beschrieben hat, erscheint aus heutiger Perspektive beinahe beschaulich. In den virtuellen Weiten des Internets hat sie sich längst ins Unermessliche potenziert. Das Problem, wie wichtige von unwichtigen Informationen unterschieden werden können, hat dadurch nur an Dringlichkeit gewonnen. Ferdinand Kriwet war einer der Ersten, der die große Bedeutung der Medienkompetenz erkannte. Insofern erfolgt seine Wiederentdeckung gerade zur richtigen Zeit.

Ferdinand Kriwet *»Kriwet«,*
1. Mai bis 3. Juli, Büro BQ,
Rosa-Luxemburg-Straße 26, 10178 Berlin

Testen Sie MONOPOL GRATIS!*

MONOPOL

DAS MAGAZIN FÜR KUNST UND LEBEN

Wie kein anderes Magazin spiegelt Monopol den internationalen Kunstbetrieb wider. Herausragende Künstlerporträts und Ausstellungsrezensionen, spannende Debatten und Neuigkeiten aus der Kunstwelt, alles in großzügiger und unverwechselbarer Optik: Monopol liefert Ihr monatliches Briefing zu Kunst und Leben.

Überzeugen Sie sich selbst und testen Sie Monopol gratis!*

Lesen Sie die nächste Ausgabe gratis*

Bestellnr.: 707596

Telefon
+49 (0) 1805-47 40 47**

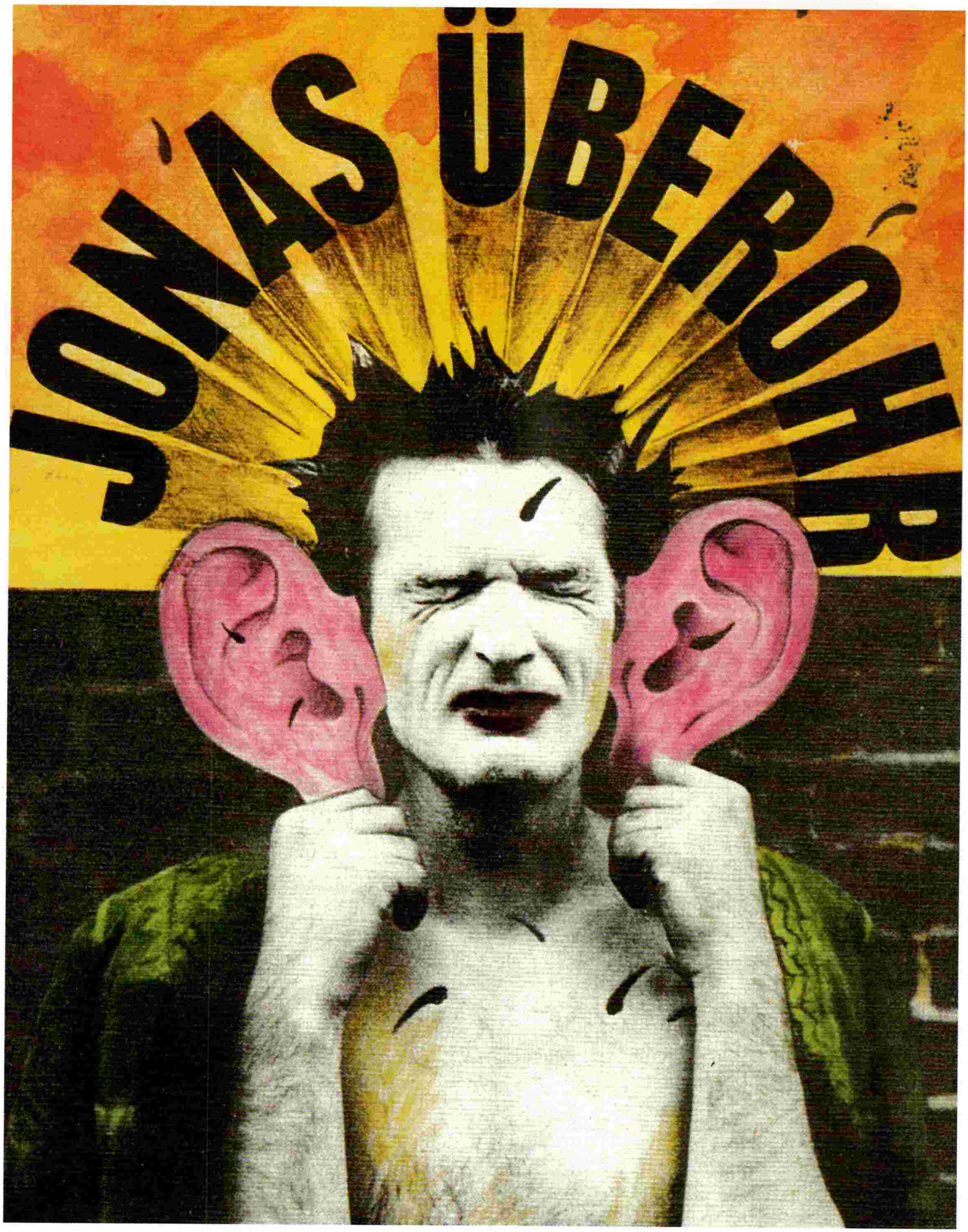
E-Mail
abo@monopol-magazin.de

Internet
www.monopol-magazin.de

Monopol-Leserservice
20080 Hamburg

MONOPOL
MAGAZIN FÜR KUNST UND LEBEN

*Angebotsbedingungen: Bitte senden Sie mir zunächst ein kostenloses Abo-Probeheft. Wenn mir Monopol gefällt, brauche ich nichts weiter zu tun. Ich erhalte Monopol dann weiter monatlich frei Haus zum Abo-Vorzugspreis von 6,40 €/Ausgabe und spare somit über 14 % gegenüber dem Einzelkauf. Falls ich Monopol nicht weiterlesen möchte, teile ich Ihnen dies innerhalb von zwei Wochen nach Erhalt des Gratisheftes mit. Auch danach gehe ich kein Risiko ein, denn ich kann mein Abonnement jederzeit kündigen. Preis im Inland inkl. MwSt. und Versand, Abrechnung als Jahresrechnung über zwölf Ausgaben, Auslandspreise auf Anfrage. Monopol ist eine Publikation der Juno Kunstverlag GmbH, Lennéstraße 1, 10785 Berlin, Geschäftsführer Martin Paff.
**0,14 €/Min. aus dem dt.Festnetz, max. 0,42 €/Min. aus dem Mobilfunk.


JOWAS ÜBERBOTER

DER ERNST, DIE LIEBE UND DIE ARGUMENTE

Helmut Salzinger / Harald Fricke

Jede Kritik hat ihre Zeit, auch die Popkritik. Und jede Generation von Kritikern schreibt aus ihrer Zeit heraus. Helmut Salzinger und Harald Fricke gehören zu den Stimmen ihrer jeweiligen Generation, die bis in die Gegenwart nachhallen. Unter dem Pseudonym Jonas Überohr verfasste Salzinger von 1966 bis 1982 Texte, die den Glauben an eine Revolution der Gegenkulturen in sich tragen. Er pflegte das Stilmittel der Polemik genauso gezielt wie die ›Ich‹-Perspektive. Der Kulturjournalist Harald Fricke wiederum übte seit den neunziger Jahren einen weniger verbohrten, kritischen und interdisziplinären Blick auf die Massenkultur. Die gesammelten Arbeiten beider Autoren geben nun Einblick in die Geschichte der Popkultur und des kritischen Umgangs mit ihr.

TEXT: THOMAS HÜBENER **BILD LINKS:** © ARCHIV HEAD FARM ODISHEIM

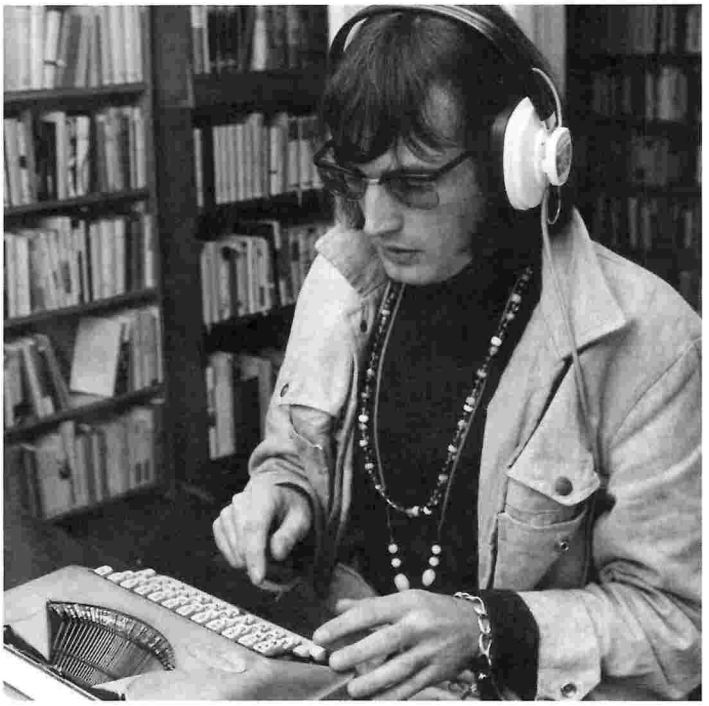
Dieser Tage sind zwei bemerkenswerte Bände von deutschen Popkritikern erschienen. Diedrich Diederichsen ist nicht unter ihnen. Dafür ein Mann, der in anachronistischer Verkehrung gern einmal als der »Diederichsen der siebziger Jahre« bezeichnet wird. Die Rede ist vom 1993 verstorbenen promovierten Germanisten und Musikkritiker Helmut Salzinger, der unter seinem Pseudonym Jonas Überohr Kolumnen für das Magazin Sounds schrieb. »Best of Jonas Überohr. Popkritik 1966–1982« enthält zahlreiche seiner Artikel und Rezensionen für die Hamburger Musikzeitschrift, die sich nicht zuletzt unter Salzingers Einfluss auch für Themen aus Literatur und Kunst öffnete. Der Band versammelt neben unveröffentlichten Texten aus Salzingers Nachlass auch einige seiner Beiträge für Die Zeit, die Frankfurter Rundschau und den Berliner Tagesspiegel.

Der andere Band mit Arbeiten des 2007 im Alter von nur 44 Jahren an einem Krebsleiden verstorbenen taz-Redakteurs Harald Fricke trägt den Titel »Texte 1990–2007«. Der zeitliche Abstand, der zwischen den Schaffensphasen von Fricke und Salzinger liegt, ist also offenkundig: Die Autoren entstammen unterschiedlichen Generationen. Der 1935 geborene Salzinger erschreibt sich seit den sechziger Jahren mit Artikeln über Andy Warhol, Rolf Dieter Brinkmann, Thomas Pynchon, Timothy Leary, Bob Dylan und die Rolling Stones seinen Ruf als Papst der alternativen Gegenkultur. Als intellektuelle Gewährsleute dienen dem unorthodoxen Linken der Frankfurter-Schule-Philosoph Herbert Marcuse und vor allem Walter Benjamin, über den Salzinger 1973 die essayistische Collage »Swinging Benjamin« verfasst. Ist für Salzinger anfangs klar, dass eine Kulturrevolution möglich und notwendig ist, so mehren sich im Laufe der Zeit immer wieder seine melancholischen Zweifel an der Erneuerungskraft der Gegenkultur.

Ab Mitte der siebziger Jahre zieht sich Salzinger desillusioniert aus dem urbanen Boheme-Leben zurück, um in Nachahmung Henry David Thoreaus in der Landeinsamkeit eines niedersächsischen Gehöfts ein Aussteigerleben mit der Natur zu führen. Er gärtnert, beobachtet Vögel, verfasst Naturgedichte und durchstreift mit seinem Hund das Hochmoor. Ab und an veranstaltet er Literatentreffen. Vom hedonistischen Hipster hat sich Salzinger zu diesem Zeitpunkt mit seiner Technikfeindschaft und seiner generellen Kritik an der abendländischen Rationalität maximal entfernt. An die Stelle der kollektiven tritt die private Utopie der Befreiung des eigenen Bewusstseins. Mit »Gegenkultur oder Alternativdingsbums« wolle er nichts mehr zu tun haben, schreibt er 1977 an Achim Bergmann vom Münchner Trikont-Verlag.

Harald Fricke wiederum schreibt zu einer Zeit über Popkultur, als sich die kulturrevolutionäre Euphorie der sechziger Jahre schon stark abgekühlt hat, es also nicht mehr immer gleich ums große Ganze geht und nicht bei jedem Gitarrensolo entschieden werden muss, ob sich darin nun veritables revolutionäres Potenzial artikuliert oder doch nur Dissidenz geschickt vermarktet wird. Frickes Ton ist entspannter, für ihn gibt es auch weniger Anlass, verbittert in den Wald zu fliehen. Es mag nicht nur der weniger politisierten Atmosphäre ihrer Entstehungszeit geschuldet sein, dass seine Texte über Musik, Literatur und Kunst weniger apodiktisch sind als die Salzingers. Wenn er Kritik übt, ist er am liebsten Florettfechter, der Subkulturchronist Salzinger kann sich dagegen auch für das Schwert erwärmen. Dieses Schwert hat mitunter etwas sehr Erfrischendes, zum Beispiel dann, wenn es in einem bitterbösen WDR-Beitrag von 1968 über dem selbstgefälligen Großkritiker Marcel Reich-Ranicki niedergeht, um genüsslich dessen avantgardefeindlichen Konservatismus zu zerhacken, und seine bornierte, als Generalmaßstab dienende Orientiertheit an der realistischen Erzählweise des 19. Jahrhunderts gleich mit. Salzingers Kom-

Harald Fricke mit Genesis P-Orridge im Juni 2004 im Berliner Künstlerhaus Bethanien
Foto: Boris Kremer



Helmut Salzinger
© Archiv Head Farm Odisheim

Salzinger lässt die Nabelschau des Popjournalismus der neunziger Jahre erahnen – bei der Fricke nicht mitmacht

mentar zu den Ausführungen des Literaturkritikers über schriftstellerische Qualität im Roman klingt so lapidar wie immer noch gültig: »Ich frage mich, ob es ein Kriterium für literarischen Wert oder Unwert ist, daß Reich-Ranicki sich gelangweilt hat oder nicht.«

Salzingers Streitbarkeit wird auch in einem Text wie »Love and peace and Gummiknüppel« deutlich, einer polemischen Konzertbesprechung für die Frankfurter Rundschau aus Anlass des dreitägigen »Pop-Festivals« auf der Ostseeinsel Fehmarn im Jahr 1970. Salzinger kritisiert scharf die willkürlichen polizeilichen Kontrollen des anreisenden Hippiepublikums. Seine Empörung ist echt, aber ihr Sound ist pointiert. Dabei ist Salzinger stets teilnehmender Beobachter im Herz des Geschehens. Von einer polizeilich für den Autoverkehr gesperrten Kreuzung aus müssen die Besucher kilometerweit gehen und Kontrollstellen passieren, »ehe sie das mit übermannshohem Maschendraht eingezäunte KZ, Festivalgelände genannt, erreichten. Die Kontrolle der Eintrittskarten oblag Hamburger Rockern, Ordner genannt, die, angetrunken und größtenteils mit Schlagstöcken bewaffnet, den Terror ausübten, der hier Ordnung hieß.« Für die von ihm zur Rede gestellten, nach Ausflüchten suchenden Veranstalter des unter dem Motto »love and peace« stehenden Events hat Salzinger nur Verachtung übrig: »Das lückenlos funktionierende Kontrollsystem legt den Verdacht nahe, daß die Veranstalter sich die furchteinflößende Unberechenbarkeit der Rocker zunutze machen wollten, um zu verhindern, daß jemand umsonst in den Genuß von love and peace käme. Wenn es sich so verhält, dann ist die Rechnung aufgegangen. Die deutsche Übersetzung von ›love and peace‹ heißt mithin immer noch Money.« Und dann verabschiedet sich Salzinger wieder einmal – und auch dieses Mal noch nicht endgültig – vom so liebgewordenen Gedanken, dass Pop subversiv sein könne. Die im Versuch einer Nachahmung Woodstocks im Schlamm Fehmarns lagernden und dafür willig bezahlenden jungen Leute nämlich sind für ihn schein-dissidente konsumistische Schlappschwänze: »Was bis heute als Underground, Gegenkultur oder Pop-Generation den Schein des Besseren an sich trug, entpuppt sich als Versagergeneration. Diese jungen Leute werden nichts verändern oder gar verbessern. Sie lassen alles mit sich machen und fühlen sich auch noch high dabei. Sie sind bravere Konsumenten als ihre sauberen, gutgekämmten Altersgenossen, die gehorsam die vorgeschriebenen Laufbahnen der bürgerlichen Gesellschaft einschlagen.« Am Ende steht die ernüchternde Diagnose: »Pop und falsches Bewußtsein sind Synonyme.« Diese Einsicht formuliert Salzinger ein Vierteljahrhundert vor »Mainstream der Minderheiten« (1996), jenem von Tom Holert und Mark Terkessidis herausgegebenen Sammelband, der das Verhältnis zwischen Kapitalismus, Dissidenz und Pop vorgab neu auszuloten. Und Salzinger braucht dafür keinen Adorno und keinen Horkheimer, weder den britischen Subkulturforscher Dick Hebdige noch das Unverständ-

lichkeit als philosophische Tiefe verkaufende Geschwurbel des notorischen Poststrukturalistengespanns Deleuze/Guattari – er braucht bloß hinzusehen.

Salzinger ist neben Uwe Nettelbeck ein vom extremen Subjektivismus des New Journalism inspirierter Pionier der deutschen Popkritik. Frickes Autorenperspektive ist ebenfalls subjektiv, aber sein Motor ist nicht die Erkundung der eigenen Gefühlswelten. Ob er eine Hymne auf eine neue Platte von Marc Almond singt, über den britischen Maler Richard Hamilton berichtet oder Genesis P-Orridge (vgl. Interview in diesem Heft) von den Industrial-Pionieren Throbbing Gristle interviewt: Immer wird deutlich, dass hier einer liebt, worüber er schreibt, und dennoch spricht Fricke nicht über sich. Das Personalpronomen ›ich‹ sucht man bei ihm vergebens. Keinesfalls würde er schreiben, was Salzinger in einem Sounds-Artikel über den Vokalisten von Black Oak Arkansas launig zum Besten gibt: »Manchmal ist der Sänger mit seinem rülpsenden Bariton ganz witzig, aber auf die Dauer nervt er mich doch ein bißchen.« Niemals würde Fricke bloße Assoziationen für so rezensionsrelevant halten wie der Sounds-Kolumnist, wenn er über ein Crusaders-Album schreibt: »Das elektrische Piano erzeugt Klänge, die mich irgendwie an weiße Wölkchen am tiefblauen Himmel erinnern.« Im Falle Salzingers wirft die Nabelschau des Popjournalismus der neunziger Jahre ihre Schatten voraus. In ihr verkauften inflationierte Egos schnöde Alltagserlebnisse in dramatischer Aufhübschung als Artikel. Betrachtet man allerdings die historische Situation, in der Salzinger schrieb, relativiert sich das Bild: Gegen einen dominierenden Musikjournalismus, der die Musik der Gegenkultur entweder verschwieg oder seinen Gegenstand in falscher Naivität ontologisierte und glaubte, von der objektiv vorhandenen Qualität eines Tonträgers sprechen zu können, ließ sich gar nicht laut genug ›ich‹ sagen.

Wie für Salzinger entsteht auch für Fricke Kunst nicht im luftleeren ästhetischen Raum, sondern in einem historischen Kontext. Fricke ist ein Meister der geschichtlichen Einbettung. Das zeigt sich in seinem kenntnisreichen taz-Artikel über das Detroiter Plattenlabel Motown ebenso wie in seinem luziden Text über die mit Vorliebe in Frauenkleidern auftretende schwule Disco-Ikone Sylvester, den Fricke 2002 für die Kulturzeitschrift Kursbuch verfasste – er spricht von Campness, Queerness und Identitätshybridisierung und zugleich von Harlem Renaissance, schwarzer Bürgerrechtsbewegung und Gay Liberation Movement, sodass das Biografische an das Geschichtliche und an das Politische rückgebunden wird, ohne darin aufzugehen. Das unterscheidet Frickes Ansatz wohltuend vom reduktionistischen Materialismus, wie er die literaturwissenschaftliche Modebewegung des New Historicism bestimmt. Fricke sichtet die kulturellen und sozioökonomischen Bedingungen von Kunst, ohne sie auf ein Produkt gesellschaftlicher Machtverhältnisse zu reduzieren. Dafür ist er ohnehin viel zu sehr Ästhet. Natürlich ist für ihn der Geniegedanke tot und das autonome Kunstwerk ein haltloser bürgerlicher Wunschtraum, der seine Wurzeln in der Romantik schlägt. Das heißt aber noch lange nicht, dass es keine Originalität gibt und geben darf.

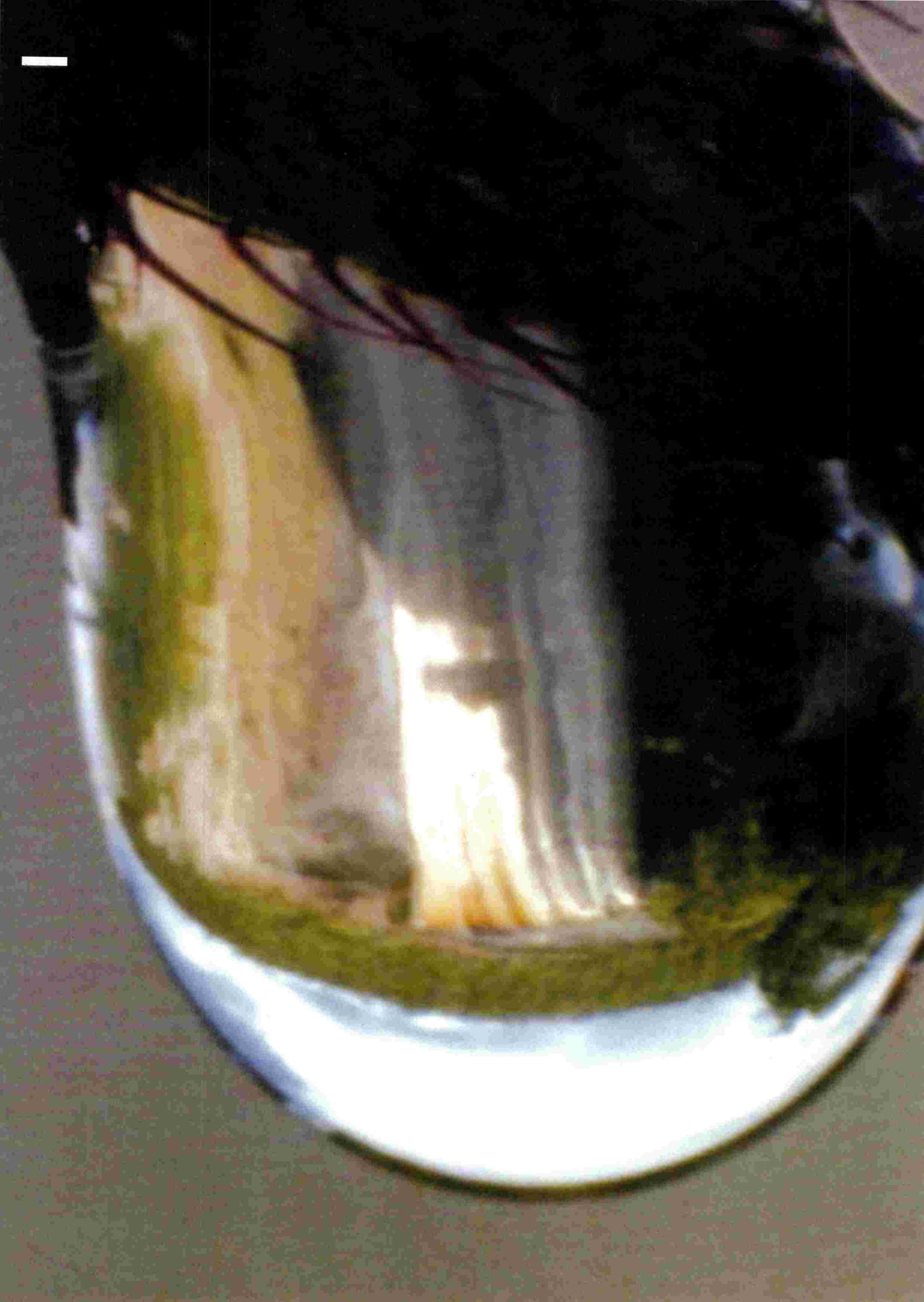
Bemerkenswert sind der Ernst, die Liebe und der Argumentationseifer, die Fricke den Objekten der Populärkultur angedeihen lässt. Nichts wird nur deswegen ausgeschlossen, weil es populär ist oder Teil der ›Massenkultur‹, wie es im kampfbegrifflichen Vokabular der hochkulturelitären Kritischen Theorie heißt. Skepsis gegenüber dem Geschmack der vielen – die ja auch nur aus lauter Einzelnen bestehen – besitzt Fricke nicht. In der fehlenden Trennung zwischen E- und U-Kultur ist er genauso wie Salzinger Postmodernist. Deshalb kann er Sylvesters transvestitische Verschmelzungsversuche mit Billie Holiday, welchen dieser zu Beginn seiner Karriere bis ins Detail zu imitieren versuchte, mit den Theorien des durchgeknalltesten aller Psychoanalytiker erklären: mit Jacques Lacan. Deshalb kann er über ein Brian-Wilson-Konzert mit der gleichen Akribie und dem gleichen essayistischen Ernst schreiben wie über die französische Bildhauerin Louise Bourgeois. Und deshalb ist es ihm auch möglich, Andy Warhols Sexfilm »Blue Movie« (1969) – der den grandiosen Alternativtitel »Fuck« trägt – mit der in Platons »Symposion« präsentierten Geschlechtertheorie des antiken Komödiendichters Aristophanes zu deuten. Es ist daher nur folgerichtig, dass Fricke den Nachruf auf eine der einflussreichsten Publizistinnen verfasst, die nicht nur theoretisch, sondern auch in der eigenen Schreibpraxis einer Überwindung der Trennung zwischen Populär- und Hochkultur vorarbeitete: auf Susan Sontag. Lange vor Fricke und zeitgleich mit Salzinger schrieb sie mit einer Liebe, welche die Präzision nicht ausschloss, über Themen, die die bürgerliche Kultur gemeinhin strikt getrennten Sphären zuordnete: über Pornos und über Philosophie, über Science-Fiction-Filme, absurdes Theater und die französische Nouvelle Vague.

Kein Zweifel: Ob Deleuze, Lyotard, Benjamin, Heidegger oder Bataille – Fricke hat seine Theorien gelesen. Anders als viele Angehörige des akademischen Betriebs – die ja Karrierekapital in ihre theoretische Ausrichtung investiert haben und daher nicht einfach plötzlich den Ansatz wechseln können – ist er aber nur ganz selten einmal ihr Gefangener. Nur an einer Stelle kommt es im vorliegenden Band zu einer jener Unerquicklichkeiten, die sich einstellen, wenn Popmusik mit viel gutem Willen, aber einer Menge Zwang über den Leisten gender- und queertheoretischer Interpretationsmuster geschlagen werden soll. Im Aufsatz »Me and Mr. Jones« über »schwule, lesbische und queere Aneignungen von Musik« erklingt als grundierender Subtext das Lamento über die fehlende Fähigkeit der nichtstraighten Künstler und der sexuell von der Norm abweichenden Teile ihres Publikums, ein politisch-gesellschaftliches Umdenken herbeizuführen. Hier verrät sich enttäuschter Utopismus. Trotz vieler detaillierter und erhellender Beobachtungen zur Geschichte queerer Musik will Fricke zweierlei nicht sehen – wenngleich er im Modus der Trauer nicht umhinkommt, es doch zu registrieren: Zum einen muss Queer-Sein an sich nicht notwendig mit Gegenkultur oder emanzipativen Politikmodellen einhergehen (wie Guido Westerwelle derzeit demonstriert). Zum anderen verbessert das Durchsickern schwuler, lesbischer und queerer Zeichenpraxen ins visuelle Symbolsystem des dominierenden Kulturmainstreams den realen Alltag des schwulen Pärchens keinen Deut. Das muss noch immer um sein Leben fürchten, wenn es händchenhaltend oder gar knutschend in bestimmten Gegenden gesehen wird. Dass jene, die es möglicherweise gerade zusammenschlagen, kurz vorher zu einem Disco-Stück getanzt haben, dass ohne eine New Yorker Gay Culture gar nicht denkbar gewesen wäre, dass sie möglicherweise in Gestalt metrosexueller Frisuren schwule Codes zur Schau tragen, ohne dies selbst zu erkennen, und nach der »Homo-Klatsche« Mädchen abschleppen, die wahrscheinlich auch deshalb so verführerisch aussehen, weil ein schwuler Designer so schicke Klamotten für sie kreiert hat, nützt den Angegriffenen nichts.

Zwar bleibt dieser Text innerhalb der Anthologie die Ausnahme, da Fricke eben mit einer wohltuend vortheoretischen Neugier für die Welt des konkreten Einzelphänomens gesegnet ist. Dennoch scheint in ihm eine weitere Gemeinsamkeit zwischen beiden Autoren auf: Sie sind vereint in der bei Fricke nicht immer eingestandenen, bei Salzinger erst spät, dann aber umso nachhaltiger einsetzenden Trauer darüber, wie wenig doch Revolutionen im Bereich der Kunst auf die Sphären von Politik und Alltag übertragbar sind.

Helmut Salzinger »Best of Jonas Überohr. Popkritik 1966–1982« *Hrsg. Frank Schäfer, 367 Seiten (Philo Fine Arts Verlag) 15.04.10*

Harald Fricke »Texte 1990–2007« *Hrsg. Bettina Allamoda, Jens Balzer, Detlef Kuhlbrodt, Cord Riechelmann, 158 Seiten (Merve) 29.03.10*



EIN MUND, IM SCHREI ERSTARRT

Werner Herzog

In Deutschland wurde er lange auf seine Hassliebe zu Klaus Kinski reduziert, doch dieses Bild hat sich spätestens seit der Ernennung Werner Herzogs zum Jurypräsidenten der Berlinale 2010 gewandelt. Dass Herzog nun zum deutschen Kulturgut gezählt wird, hat einen schönen Nebeneffekt: Seine gesammelten Dokumentar- und Kurzfilme erscheinen endlich auch hierzulande in einer DVD-Edition – ernstgenommen hat es der Regisseur mit der Trennung von Dokumentation und Fiktion hingegen nie.

TEXT: ESTHER BUSS **BILDER:** © 2010 WERNER HERZOG FILM GMBH

Werner Herzog kann als Spezialist für Abweichler und Grenzgänger gelten, für Bärenfanatiker, Überlebende von Katastrophen und Kriegen, Zwerge, Taubblinde, Sprachverweigerer und Schnellsprecher, geniale Exzentriker, Erleuchtete, Skiflieger, Bergsteiger oder verwirrte Pinguine. In mehr als fünfzig Filmen ist der Regisseur fieberhaft dem Abseitigen auf der Spur, selten hat er sich dabei an Genreregeln und andere Ordnungen gehalten. Mit Überschreitung im postmodernen Sinn hat Herzog allerdings absolut nichts gemein. Denn die Auflösung der Grenzen zwischen Dokumentation und Fiktion, Autor und Werk, Regisseur-Persona und Filmfigur steht bei ihm für ein authentizistisches, wenn auch simple Begriffe von Authentizität negierendes Projekt mit romantischen Bezügen und anti-aufklärerischen Tendenzen. Dieses Projekt erscheint dann aber auch zu widersprüchlich, um auf Titanenhaftigkeit und aus der Zeit gefallene Sehnsüchte reduziert zu werden.

Wiederholt hat der Autodidakt Herzog betont, dass er nicht zwischen Dokumentar- und Spielfilm unterscheide. Inszeniertes und Dazuerfundenes ist daher auch in seinen Dokumentationen zu finden. Für diese Manipulationen »im Dienste des Films« ist Herzog inzwischen berüchtigt. Objektivität von seinen Filmen einzufordern, so dokumentiert Paul Cronin im Interviewband »Herzog on Herzog« eine Aussage des Regisseurs, bedeute ungefähr das Gleiche, wie ein Gedicht von Hölderlin über einen Sturm mit dem Ausruf zu kommentieren: »Ah, hier haben wir einen Wetterbericht aus dem Jahr 1802.« Umgekehrt bezeichnet Herzog »Fitzcarraldo« (1982) als seinen »besten Dokumentarfilm«, was vielleicht gar nicht so abwegig ist. Denn bekanntlich wurde aus der Geschichte über einen fanatischen Kautschukbaron (Klaus Kinski), der mitten im peruanischen Dschungel ein altes Flussschiff von Indianern über einen Bergrücken ziehen lässt, die Geschichte über einen fanatischen Filmemacher, der ein Filmschiff von indianischen Statisten über einen Bergrücken ziehen lässt. In »Burden of Dreams« (1982), einer Dokumentation des Regisseurs Les Blank über die chaotischen Dreharbeiten zu »Fitzcarraldo«, wird beson-

Stills aus *»Land des Schweigens und der Dunkelheit«, 1971*

ders deutlich, dass es nicht zuletzt die Selbststilisierung Herzogs war, die zur Untrennbarkeit von Wirklichkeit und filmischer Realität beigetragen hatte.

Herzogs manifestartiger Text »The Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Filmmaking« von 1999 (nachzulesen auf der Website www.wernerherzog.com) beginnt dann auch mit einem polemischen Angriff auf das Realitätsverständnis des Cinéma vérité, das er als »oberflächlich« und »buchhalterisch« verwirft. Herzog kritisiert vor allem den Wahrheitsgehalt von Fakten, also den Glauben an Authentizität im Sinne einer objektiven Bezugnahme auf eine außerfilmische Wirklichkeit. Schließlich bringt er seinen Lieblingsbegriff ins Spiel, den der »poetischen, ekstatischen Wahrheit«, die allein durch Erfindung, Imagination und Stilisierung zu erreichen sei. Auslöser für die »Minnesota Declaration« war angeblich das deprimierend schlechte Fernsehprogramm, mit dem sich Herzog während einer schlaflosen Nacht im Hotelzimmer konfrontiert sah. Zuerst kam ein »sehr dummer, uninspirierter« Tierfilm, anschließend irgendein anderer Allerweltsschrott, aber dann, endlich: »realer und ehrlicher« Hardcore-Porno. Es klingt zwar nach einem provokativen Missverständnis, dass Herzog sich ausgerechnet von der übertriebenen Simulation sexueller Ekstase beeindrucken ließ. Aber für ihn ging es hier offensichtlich um die buchstäblich »nackte Wahrheit«, also den Umstand, dass hier echte Körper im Einsatz waren.

Das Beharren auf der Wirkungsmacht physischer Erfahrung zieht sich konsequent durch Herzogs Werk. Nicht nur in der Wahl übermenschlicher Themen – der Kreislauf von Schöpfung und Zerstörung, die Beschwörung archaischer Naturgewalten bzw. das Aufbegehren gegen die Gesetze des Materiellen –, sondern auch in seinem Verständnis vom Filmemachen als einer körperlichen, geradezu athletischen Aufgabe. Nur so ist es zu verstehen, dass Herzog in »The White Diamond« (2004) wild entschlossen in ein wenig Vertrauen erweckendes Luftschiff steigt oder sich in »La Soufrière« (1977) mit geradezu lebensmüdem Elan dem gleichnamigen aktiven Vulkan bildlich gesprochen vor die Füße wirft. Dass Herzog dabei auch draufgehen könnte – ein Opfer für die Kunst –, ist für die Glaubwürdigkeit des Unterfangens essenziell. Dahinter steckt ein Pathos, das der Regisseur am Ende von »La Soufrière« sogar freimütig eingesteht. Das musste er auch, schließlich brach der auf Guadeloupe gelegene Vulkan entgegen aller wissenschaftlichen Vorhersagen nicht aus. Für Herzog endeten die Dreharbeiten »in völliger Lächerlichkeit und völliger Nichtigkeit«.

Durch seine Auftritte vor der Kamera inszeniert Herzog sich als Autor, schreibt sich explizit in den Film ein und richtet damit die Aufmerksamkeit auf den subjektiven Charakter, der jeder Dokumentation innewohnt. Gleichzeitig übertreibt er diese selbstreflexive Geste jedoch nicht bis zur Demontage der eigenen Autorenposition, sondern benutzt sie für eine exzessive Aneignung im Sinne seiner persönlichen Vorlieben und Obsessionen. Herzog verleibt sich den filmischen Gegenstand regelrecht ein. Die offensichtlichste wie unterhaltsamste Demonstration dieser Methode ist in dem Film »Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner« (1973) zu finden. Darin begleitet Herzog den Schweizer Skiflie-

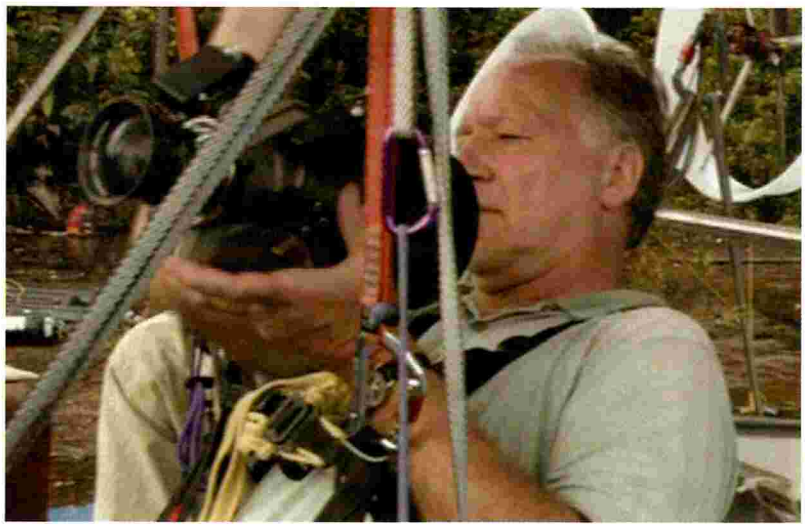
Stills aus *»Lektionen in Finsternis«, 1992*

ger und gelernten Bildschnitzer Walter Steiner eine Saison lang mit der Kamera. Herzog rückt die sportliche Disziplin in die Nähe von Angst, Gefahr und Tod, indem er gleich zu Anfang eine Aneinanderreihung von Stürzen zeigt und Steiner als eine Figur etabliert, die »zu weit« springt. In Gestalt eines agilen Sportreporters wieselt Herzog nach jedem Sprung um Steiner herum und kommentiert aufgekratzt das Geschehen. Ein wichtiges Element ist hierbei die charakteristische Stimme des Filmemachers. Wie eine sinnlich erfahrbare Signatur legt sie sich über die Bilder. Gewöhnlich klingt sie beruhigend, fast ein bisschen onkelhaft, doch in diesem Film bebt sie vor Aufregung, etwa wenn Herzog vom »besten« Skiflieger aller Zeiten spricht, vom »vollkommensten Sprung in der Geschichte des Skifliegens überhaupt«. Doch Steiner wirkt viel zu schmächtig und bescheiden, um all diesen Superlativen entsprechen zu können. So wendet sich der Film von einem Portrait des Skifliegers zu einem Selbstportrait des Filmemachers, der seine Manie für Grenzüberschreitungen auf Steiner projiziert. Herzog reißt die Figur des Skispringers in übersteigerter Empathie an sich und schrammt damit sogar die Grenze zur Parodie. Zu den Höhepunkten des Films gehören Aufnahmen, die Herzog mit einer High-Speed-Kamera gedreht hat und die den Skiflug um das 20-Fache verlangsamen. Die mit den sphärischen Klängen von Popol Vuh unterlegten Bilder des dahingleitenden Steiners, der seinen Mund wie im Schrei erstarrt geöffnet hält, sind hypnotisch. Sie überhöhen ihn zu einer unendlich einsamen Heldenfigur, die nur in absoluter Weltabgewandtheit ihre Erfüllung findet und dabei die Gesetze der Schwerkraft hinter sich lässt.

Jeder Herzog-Film steuert unweigerlich auf diese Momente ekstatischer Wahrheit zu, auf »Bilder, die noch nie im Kino zu sehen waren«. Manchmal ›passieren‹ diese Momente einfach, oft sehen sie nach harter Arbeit aus. Dabei ist es im Grunde austauschbar, ob nun ein Pinguin zielstrebig auf seinen Tod zusteuert wie in »Encounters at the End of the World« (2007), ob der Tierfilmer und Ökokrieger Timothy Treadwill einem Grizzly die Schnauze tätschelt (»Grizzy Man«, 2005) oder Herzog selbst zu Fuß von München nach Paris läuft, um die im Sterben liegende Filmhistorikerin Lotte Eisner zu »retten« (wie es in der autobiografischen Erzählung »Vom Gehen im Eis« aus dem Jahr 1978 beschrieben ist). Manchmal hat man das Gefühl, dass die Menschen Herzog auf seiner Suche nach ›Erleuchtung‹ fast im Weg sind. Bestätigen sie ihn nicht in seiner Obsession, verliert er schnell das Interesse. Wahrscheinlich wendet sich Herzog deshalb so gerne und ausgiebig der Natur zu – Tiere und Landschaften sind weniger widerspenstig und können seinen Anverwandlungen zunächst einmal nichts entgegensetzen.

»Fata Morgana« (1970) ist so ein ›Landschaftsfilm‹ und eines der ungewöhnlichsten Werke von Herzog – experimentell, utopisch, abstrus. Er beginnt mit Aufnahmen von Himmel und Meer, Sanddünen und Bergen, während Lotte Eisner aus dem Text eines alten guatemaltekischen Schöpfungsmythos rezitiert. Dabei bewegt sich die Kamera mit einer einlullenden Ruhe über die entgrenzt wirkende Landschaft, als habe das menschliche Auge sie gerade zum ersten Mal erblickt. Herzog zeigt hier Bilder von Afrika, ohne Afrika zu meinen. Spuren menschlicher Zivilisation geraten ins Bild, als seien sie Science-Fiction:

riesige Lagerflächen mit verrosteten Tankwracks, Waggons, Tonnen. Erst später sind Tierkadaver und Knochen zu sehen, dann vereinzelt Menschen. Begleitet von dem melancholisch-abgelaschten Gesang Leonard Cohens fährt die Kamera endlos weiter und weiter. Ihr Blick wirkt fasziniert, beglückt, traurig und wütend zugleich. Denn zunehmend enthüllt sich das beschworene »Paradies« als desolate Einöde, hinter der man aller Stilisierungs- und Verfremdungseffekte zum Trotz die realen Spuren der Kolonialgeschichte vermutet. Im letzten Teil steuert der Film ins Absurde: in einem schäbigen Tanzlokal wird ein klägliches Duett geschmettert, Touristen kriechen aus dem Schlund eines Vulkans, und ein Mann in Taucheranzug erklärt, was wir von der Schildkröte lernen können; am Ende verliert sich alles in einer flirrenden Hitzewand, mitten in der Wüste. Die Schöpfung ist in »Fata Morgana« auch Apokalypse, und die Erde ein fremder und seltsamer Planet. Und überhaupt: Alles ist eine Sinnestäuschung. Etwas Ähnliches hat Herzog zwanzig Jahre später noch einmal versucht, in »Lektionen in Finsternis« (1992), doch da stellte sich ihm noch eine ganz andere politische Realität entgegen.



Still aus *»The White Diamond«, 2004*

Jahrzehntelang war Werner Herzog in Deutschland als reaktionär und romantisch naiv verschrien – jetzt wird endlich entdeckt, dass sein offener Gebrauch der filmischen Mittel sehr erfrischend ist

Herzog hat »Lektionen in Finsternis« – im Untertitel heißt der Film »Requiem für einen unbewohnbaren Planeten« – im Jahr 1991, unmittelbar nach dem Zweiten Golfkrieg in Kuwait gedreht. Der Film berichtet in 13 Kapiteln von den nahezu apokalyptischen Zuständen, welche die irakischen Truppen hinterlassen hatten, als sie zahllose Ölquellen in Brand setzten. Allerdings wird der Ort des Geschehens weder geografisch noch politisch identifiziert. Von Beginn an beschwört Herzog ein ›alienhaftes‹ Szenario. »Das erste Wesen, auf das wir stoßen, will uns etwas mitteilen«, heißt es am Anfang, während ein komplett vermummter Feuerwehrmann rätselhafte Handzeichen in Richtung Kamera gibt. Dieser demonstrativ ›unschuldige‹ Blick wird spätestens dann demontiert, als durch CNN bekannte ›Live-Bilder‹ des Krieges auftauchen. Doch schon bald nimmt der Film wieder Abschied von der medialen Wirklichkeit, die wir reflexhaft als ›real‹ wahrnehmen, und wechselt ins Monumentale. Mit Musik von Wagner, Mahler und Verdi unterlegt, zeigt Herzog ein atemberaubendes Höllenszenario aus glutroten Feuerstürmen und tiefschwarzen Rauchschwaden, dickflüssigen Ölseen und verbrannter Erde. Herzog stilisiert die Katastrophe, er treibt die Bilder von ihrem Kontext weg und lässt sie wie ein urzeitliches, gigantomanisches Schauspiel aussehen, in dem Löschfahrzeuge und Bagger als Saurier auftreten. Die Sprache kann vor diesen Bildern nur kapitulieren, und so drängt sich einem wieder das Bild vom offenen Mund des Skispringers Steiner auf: »Lektionen in Finsternis« ist eine einzige Darstellung dieses Den-Mund-nicht-Zukriegens. Als eine Flucht in fasziniertes Staunen lässt sich die Perspektive Herzogs aber kaum verstehen: Eine vom miterlebten Krieg gezeichnete Frau tritt vor die Kamera, sie trägt ein kleines Kind auf dem Arm und erzählt, dass es seit einem gewaltsamen Übergriff zu sprechen aufgehört hätte.

Bei seiner Premiere auf der Berlinale 1992 wurde »Lektionen in Finsternis« – nicht ganz zu Unrecht – als Ästhetisierung des Grauens kritisiert. In gewisser Weise waren die vehemente Ablehnung des Films und die damit verbundene Debatte über das Verhältnis von Ästhetik und Politik symptomatisch für die komplizierte Beziehung des Filmemachers zur deutschen Kritik. Von Anfang an kamen sich Herzogs mystifizierender Gestus und die politischen Kontextualisierungsbemühungen der Filmkritik in die Quere. Vielen Rezensenten galt Herzog als regressiv, reaktionär und romantisch naiv. Auch deshalb wurde er in Deutschland immer mehr zu einer fast vergessenen Randfigur der Filmlandschaft, eine Entwicklung, die sich erst seit kurzem – Herzogs Jury-Präsidentschaft bei den Berliner Filmfestspielen 2010 war nur ein Indiz dafür – umzukehren scheint, und die den Blick öffnet für andere Aspekte: dass er offen im Gebrauch seiner filmischen Mittel ist, gewitzt und selbstironisch. Denn bei Herzog liegt eigentlich immer alles auf dem Tisch, weshalb seine Filme – selbst wenn sie gelegentlich mit der Position eines unschuldigen Blicks kokettieren – eigentlich immer interessantere Diskussionen in Gang bringen, als es konventionelles Aufklärungskino je vermag.

Werner Herzog kann sehr umfassend und genau Auskunft über seine Arbeit geben. Das lässt sich in »Herzog on Herzog« (Faber and Faber, London/New York 2002) nachlesen, aus dem auch sämtliche Zitate in diesem Artikel stammen. Und dennoch gibt sich der Regisseur gerne anti-aufklärerisch, um nicht zu sagen intellektuellenfeindlich. Die Filmkritik ist ihm zuwider, eigentlich alles, was dem vermeintlichen Aufdecken von ›Geheimnissen‹ dient. Interessant ist daher, dass sich Herzog als bekennender Verächter der Psychoanalyse in »Little Dieter Needs to Fly« (1997) in die Rolle eines ›Analytikers‹ begibt. Sein ›Patient‹ ist der Pilot Dieter Dengler. Herzog lässt ihn in Form einer Nacherzählung bzw. Nachinszenierung ›on location‹ sein ganzes Trauma noch einmal durchleben: den Abschuss seiner Maschine während des Vietnamkrieges, die Gefangenschaft in Laos, seine Flucht durch den Dschungel und die anschließende Rettung. Dabei geht es darum, sich dem traumatischen Ort noch einmal körperlich auszusetzen, weniger

darum, das Erlebte sprachlich zu durchdringen. Die analytische Sprache ist Herzog fremd, weshalb er sich – abgesehen von poetischen Sprachformen – bevorzugt von Sprachausfällen und Sprachexzessen fesseln lässt. So erzählt etwa der Film »How Much Wood Would a Woodchuck Chuck« (1976) von der Weltmeisterschaft der Viehauktionatoren in Pennsylvania, bei der sich die Wettkämpfer in sprachlicher Geschwindigkeit messen. Herzog zeigt sich von dem vibrierenden, fast gesungenen rhythmischen Schnellsprech gleichermaßen erschrocken wie fasziniert. Schließlich glaubt er in dieser extremen sprachlichen Deformation, die »letzte denkbare Lyrik« entdeckt zu haben.

Es passiert selten, dass Herzogs Interesse über die Abweichung und das Absonderliche hinausgeht und den damit verbundenen Menschen einschließt. »Land des Schweigens und der Dunkelheit« (1971) ist deshalb ein absoluter Ausnahmefilm. Herzog beschneidet hier in keinem Moment den Raum seiner Hauptfigur, eine 56-jährige Taubblinde, die aufgrund eines Unfalls in der Kindheit nach und nach ihr Augenlicht und dann ihr Gehör verlor. Sprechen kann Fini Straubinger noch, aber da sie sich selbst nicht mehr hören kann, klingt ihre Stimme abgehackt und fremd. Eine erfundene Episode am Anfang des Films bringt treffend die Unmöglichkeit zum Ausdruck, Taubblindheit visuell überhaupt darzustellen. Das Bild ist schwarz, während Straubinger von einem Skispringen erzählt, das sie als Kind besucht hat. »Ich wollte, Sie könnten das auch einmal sehen«, sagt sie. Darauf folgen Aufnahmen von Skispringern. In diesem Moment teilen wir etwas mit Fini Straubinger, gleichzeitig aber macht sich an diesem Moment der scheinbaren Gemeinsamkeit die Trennung zwischen Zuschauer und Figur fest. Von dem schrecklichen Drama absoluter Isolation und Einsamkeit erzählt Straubinger dann auch immer wieder, wobei sie sich viel und ausgiebig mitteilt – über ein Tastalphabet, das sie mit den Fingern auf die Handfläche ihres Gesprächspartners überträgt. »Wenn Sie meine Hand auslassen, ist es, als wären wir tausend Meilen voneinander entfernt«, sagt Straubinger.

Andere Taubblinde, die Herzog vor die Kamera holt, haben den Kontakt zur Welt fast vollständig abgebrochen. Da gibt es eine Frau, die aus Ratlosigkeit ihrer Angehörigen in die Irrenanstalt eingewiesen wurde, die weder auf Ansprache, noch auf Berührung reagiert. Oder ein Bauernsohn, der von seiner Familie so stark vernachlässigt wurde, dass er bei den Tieren im Stall schlief. Es ist beunruhigend, diese Menschen zu betrachten, während sie selbst die Kamera weder hören noch sehen können. Trotzdem hat man immer wieder das Gefühl, der ›Blick‹ der Taubblinden, deren Augen in ständiger Bewegung unruhig umherwandern, würde sich für einen kurzen Moment mit dem der Kamera treffen. Herzog lässt nicht ab von Straubinger und ihren »Schicksalskameraden«, wie sie die anderen Taubblinden nennt. Er versucht allerdings nichts zu erzwingen. Mit Bildgewalt oder wuchtiger Emotionalität käme er hier auch nicht weit. In der berührendsten Szene des Films entfernt sich ein taubblinder Mann von seiner Gruppe, als sich ihm ein Ast in den Weg stellt. Er beginnt sich vorsichtig bis zum Stamm vorzutasten, umarmt ihn, tastet weiter, fast zärtlich, bis er den Baum buchstäblich erfasst. Herzog hat bestimmt lange gewartet auf diesen großen Augenblick am Ende dieses unglaublichen Films. Aber dann ist er ganz beiläufig passiert.

»Werner Herzog« *D 2010, DVD-Box mit 23 Dokumentar- und Kurzfilmen sowie 3 Dokumentationen über den Filmemacher (Werner Herzog Film GmbH mit Unterstützung des Goethe-Instituts) erscheint im Juli 2010*

ARTHAUS COLLECTION
AMERICAN INDEPENDENT CINEMA

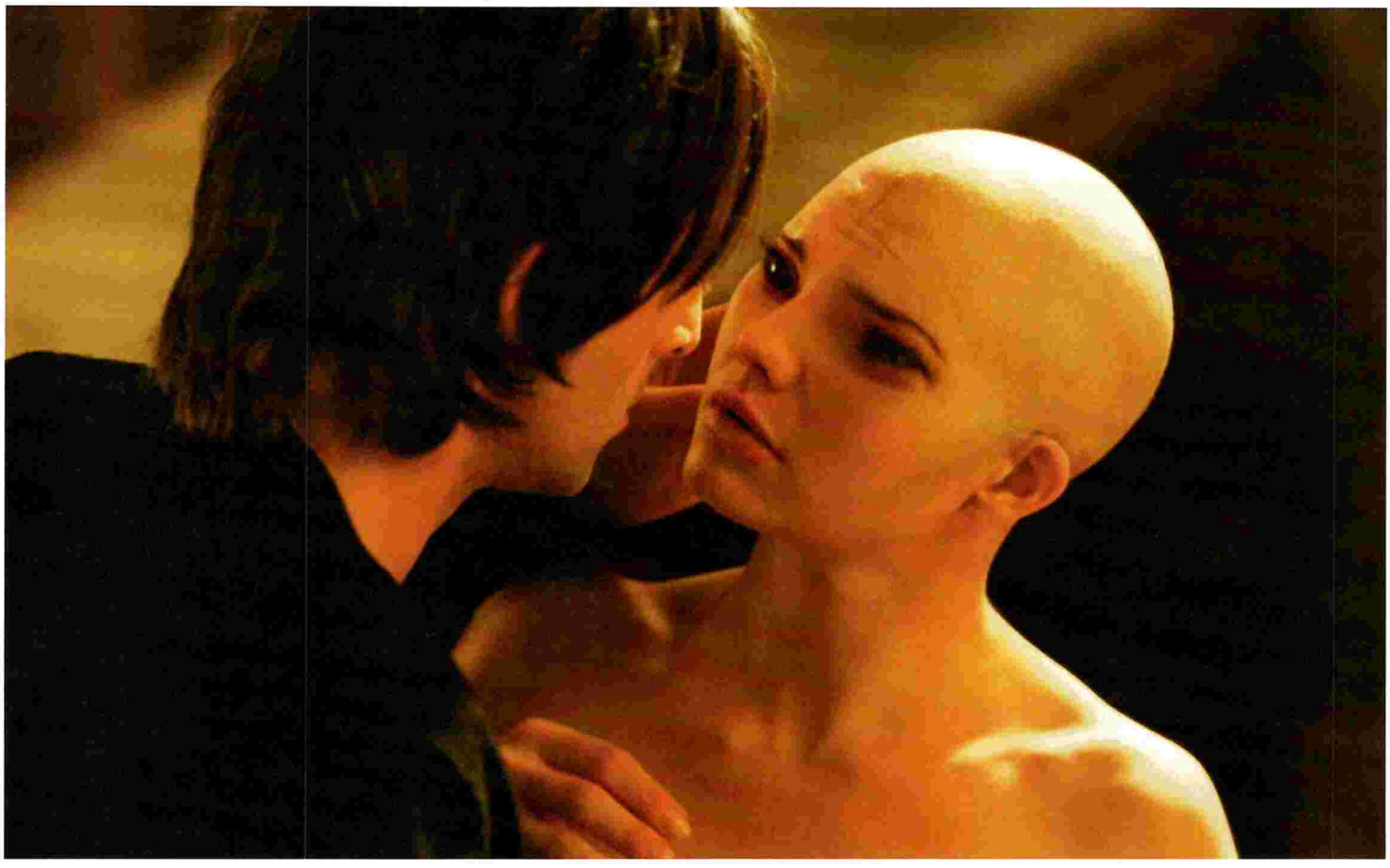
Zehn Meisterwerke des American Independent Cinema von den Legenden dieses Genres wie Jim Jarmusch, Paul Thomas Anderson, Steve Buscemi oder Darren Aronofsky.

Jede DVD erscheint im Buch einband mit 12-seitigem Booklet
Die Gesamtedition gibt es im edlen Schuber für 89,– Euro

ARTHAUS BESONDERE FILME
MEHR UNTER WWW.ARTHAUS-COLLECTION.DE

VATER, MUTTER, MONSTERKIND

»Splice« von Vincenzo Natali



TEXT: HARALD PETERS **BILD:** © 2010 SENATOR

Vincenzo Natali (»Cube«) und Guillermo del Toro (»Hellboy«, »Pans Labyrinth«) haben beide ein Faible für märchenhaften Meta-Horror, der über plumpe Effekte erhaben ist. In ihrem ersten gemeinsamen Film »Splice« ergründen Natali als Regisseur und del Toro als Produzent die moralischen Abgründe der Zivilisation, erzählt als schleimtriefende Wissenschaftsparabel.

Elsa (Sarah Polley) und Clive (Adrien Brody) haben es geschafft. Das junge zusammenwohnende und miteinander arbeitende Biochemiker-Pärchen ziert das Cover des Technik-Magazins »Wired« (das Titelbild erinnert allerdings eher an das Musikmagazin »The Wire«, und Elsa und Clive sehen aus, als ob sie ein Dutzend Grammys nach Hause geholt hätten). Gemeinsam haben die beiden Science-Shootingstars aus dem DNA-Cocktail verschiedener Spezies zwei undefinierbare Superviecher gezüchtet, die zwar recht gewöhnungsbedürftig unförmig aussehen, für die Medizin aber eine wahre Schatzkammer darstellen. Mithilfe eines Super-Proteins, das die Wesen in sich tragen, könnten sich bald alle schrecklichen Krankheiten behandeln lassen: Parkinson, Diabetes, sogar Krebs – die Chancen auf Heilung scheinen schier grenzenlos. Elsa, Clive und ihr Team aus hochambitionierten, szenigen Naturwissenschaftlern haben die wurmartigen Fleischhaufen liebevoll Ginger und Fred getauft, und wie ihre beiden Namensverwandten aus der traumtänzerischen Welt Hollywoods verstehen sich Ginger und Fred unter dem hormonellen Zauber des Fortpflanzungstriebs auf Anhieb wunderbar. Kaum kriechen sie aufeinander zu, beginnt schon die Paarung. Doch genmanipulierte Kriechtiere allein machen ehrgeizige Forscher noch nicht glücklich. Deshalb bringt Elsa zusätzlich eine Kreuzung mit menschlichem Erbgut auf den Weg. Warum? Weil es möglich ist – weil sie es kann. Clive äußert zwar noch Bedenken ethischer, juristischer und praktischer Natur, doch da ist es schon zu spät: In dem riesigen Gebärmuttertank eines kühlraumblauen Kellerlabors

wächst es bereits heran, das neue Ding, und es wächst und wächst und wächst.

Für seinen neuen, mittlerweile vierten Film »Splice« hat der kanadische Regisseur Vincenzo Natali sich am Frankenstein-Motiv zu schaffen gemacht. Deshalb trägt Elsa auch ihren schönen, heute eher ungebräuchlichen Namen – so wie Doktor Frankensteins Tochter in den »Frankenstein«-Adaptionen mit Bela Lugosi (»Frankensteins Sohn« von 1939, »Frankenstein kehrt wieder« von 1942 und »Frankenstein trifft den Wolfsmenschen« aus dem Jahr 1943). Doch ist solch ein Verweis, sind Inspiration und Zitate überhaupt für einen Regisseur wie Natali niemals genug. Man denke nur an sein Kinodebüt »Cube« (1997), jenen eindrucksvollen Film über sieben unglückselige Menschen, die sich plötzlich in einem Riesenwürfel wiederfinden, der aus unzähligen kubischen Parzellen zusammengesetzt ist – eine Mischung aus White Cube und Rubik's Cube. Der unfreiwillige Aufenthalt im Würfel wird zum Überlebensparcours, denn das Labyrinth aus Kuben ist mit allerhand tödlichen Fallen versehen. Oberflächlich betrachtet war »Cube« vor allem fies – bei genauerem Hinsehen ging er aber auch in die Tiefe. Denn wenn die Insassen nicht gerade nach Art des Kinderlieds »Zehn kleine Negerlein« ausgemerzt wurden, philosophierten sie über ihre Situation und paraphrasierten bald alle möglichen geisteswissenschaftlichen Theorien zu Macht, Gesellschaft und dem Sein an sich. Vincenzo Natali spielte nicht nur mit dem Schicksal seiner Filmfiguren, er spielte auch mit verdeckten Karten Philosophen-Skat: Leibniz sticht Sartre sticht Foucault.

In »Splice« sind es nicht vorrangig die Werke der großen Denker, aus denen Natali zitiert. Vielmehr verweist der Regisseur direkt in die Filmgeschichte, also auch nicht zuallererst auf Mary Shelleys Gothic-Roman »Frankenstein«, sondern auf dessen Hollywood-Verfilmungen aus der Ära des Zweiten Weltkriegs. Daneben fühlt man sich an die britischen Hammer-Horror-Filme der fünfziger und sechziger Jahre erinnert, und auch David Cronenberg scheint es Natali nachhaltig angetan zu haben – im Grunde steckt in »Splice« von jedem Cronenberg-Film etwas, aus »Die Fliege« genauso wie aus »eXistenZ«. Natürlich ruft der Regisseur auch das kollektive Kinogedächtnis in Bezug auf alle möglichen außerirdischen Filmkreaturen des Science-Fiction-Genres an: Das Wesen, das Elsa mithilfe ihrer eigenen Chromosomen erschafft, erinnert anfänglich an eine Mischung aus Ridley Scotts »Alien« und David Lynchs Minimonster aus »Eraserhead«, entdeckt dann aber verspielt wie E.T. (es gibt auch so ähnliche glucksende Geräusche von sich) eine süße Vorliebe für Zuckerdragees, um sich schließlich als bizarres Mischwesen zu entpuppen, wie es die griechische Mythologie nicht schöner hätte ersingen können.

Die Hauptzutat zu »Splice« stammt allerdings von Sigmund Freud: Vincenzo Natali spielt die von Freud skizzierten ödipalen Verstrickungen gnadenlos bis zum hysterischen Ende durch. Elsa hegt mütterliche Gefühle für ihren Schützling, der gleichzeitig ihr genetischer Nachkomme und ihr wissenschaftliches Forschungsobjekt ist. Clive hingegen wollte immer eigene (›echte‹) Kinder mit Elsa und reagiert distanziert. Mehr als einmal versucht er sich des beängstigenden Wesens zu entledigen – immer scheitert sein Tötungsdrang an der Anpassungsfähigkeit der Kreatur. Der von Adrien Brody als wenig durchsetzungsfähiger Schluffi in Schlafanzughosen gespielte Clive steht voll unter dem Pantoffel seiner Partnerin – Sarah Polley tritt hier rundum überzeugend als psychopathische Top-Nervensäge auf –, und die steckt das Zwitterwesen neuer Gattung in niedliche Kleidchen: womit sich auch hier das weibliche Geschlecht siegreich manifestiert hätte.

Vincenzo Natali zitiert in seinem neuen Film »Splice« Horrorfilme und David Cronenberg

Es entwickelt sich eine Vater-Mutter-Monsterkind-Triade, in deren Verlauf dem Kind dann auch ein Name gegeben wird: Dren (rückwärts: Nerd) wächst schnell, und wie alle Kinder macht sie Krach. Deshalb überredet Elsa ihren Freund, das arme Ding aus seiner sterilen Kinderstube zu befreien, was allerdings nicht automatisch eine Befreiung aus der Isolation bedeutet – Dren ist und bleibt ein Geheimnis und ein Experiment. Und so zieht die kleine ›Familie‹ raus aufs Land, wie es so viele junge Eltern tun, sobald aus dem Abenteuerspielplatz Großstadt eine Gefahrenquelle wird. Drens neues Zuhause ist die abgelegene Farm, auf der auch Elsa aufwuchs. Raus zum spielen darf sie nicht, und auch nicht ins Haus, wo sich Elsa auf verheerende Weise dem Trauma ihrer Kindheit annährt, ohne daraus Lehren zu ziehen. Stattdessen richtet man Dren die Scheune her und versieht das Tor mit einem Sicherheitsschloss – natürlich zur Sicherheit des Kindes. Dass Dren von einem animalischen Instinkt geprägt ist, der nicht dem eines Haustiers entspricht, liegt spätestens ab dem Moment auf der Hand, als sie ihre Zähne in das warme Fleisch eines Häschens schlägt. Mit blutverschmiertem Gesicht lächelt sie Clive und Elsa schmatzend an. Elsa ist schockiert, wollte sie Dren doch zum Vegetarismus erziehen; Clive hingegen zeigt Verständnis. Und Clive zeigt noch etwas – womit wir wieder bei Freud angelangt wären: eine fatale Begierde für seine Ziehtochter, mit der er bei der inzwischen zur jungen Frau gereiften Dren offene Türen einrennt.

Gerade zum Schluss hin entfaltet Natali in »Splice« ein sicheres Gespür für Unterhaltung im Sinne von B-Movie-Trash. Nur war das wohl kaum beabsichtigt, denn was sich am Anfang in nerdigen Pointen niederschlägt, kippt zum Ende in eine überzogene Verwurstung psychoanalytischer Allegorien. Da ist es von der Buntstiftzeichnung als Blick in die Seele des Kindes nicht weit bis zur Kastration, und es wird einem ganz schwindelig von der beschleunigten Fülle an Metamorphosen und Spiegelungen. Die Spannung, die Natali durchaus zu halten vermag, implodiert mit Einleitung des Finales und hinterlässt ein narratives Vakuum: Ab hier sind die Protagonisten nicht mehr Herr ihrer selbst – wenn sie es überhaupt je waren –, und der Regisseur lässt den Dingen ihren (allzu offensichtlichen) Lauf. Die visuell interessanten Gedankenspiele von Natalis Filmen »Cube«, »Cypher« und »Nothing« setzt »Splice« mitnichten fort. Wenig komplex unterzieht der Regisseur den filmischen Raum einer Zweiteilung zwischen Innen (Mikrokosmos der Labore) und Außen (Gottes freie Wildbahn), wobei die Scheune als Pforte von der einen in die andere Welt dient. Selbst in der Inszenierung der verkachelten Wissenschaftssphäre lässt Natali die gewohnte ästhetische Strenge fahren: Das Labor von Elsa und Clive befindet sich in einem unaufgeräumteren Zustand als die Stadtwohnung des Paares. Stattdessen widmet Natali seine gesamte gestalterische Aufmerksamkeit der Kreation seines Fantasiewesens. Dren – im Reifestadium vollkommen glaubwürdig von Delphine Chanéac gespielt – ist knieabwärts das Produkt moderner CGI-Technik und erscheint trotz aller anatomischen Zauberhaftigkeiten weit weniger monströs als die Eltern, die Elsa und Clive nun eben doch sind. Und da schließt sich letztendlich der Kreis zu Natalis filmischen Wurzeln: Auch in »Cube« kehrte der Regisseur das Ungeheuerliche im Menschen nach außen und ließ die Maske der humanistischen Geisteslehre fallen – Leibniz hin, Foucault her.

»Splice« *Kanada, Frankreich 2009*
Regie: Vincenzo Natali. Mit Adrien Brody, Sarah Polley u.a., 108 Minuten (Senator)
Kinostart: 03.06.10

GESTATTEN: FOX – VOGELDIEB UND ZEITUNGSKOLUMNIST

»Der fantastische Mr. Fox«

»Wer bin ich?« Und: »Wie kann ein Fuchs ohne Hühnchen zwischen den Zähnen jemals das Glück finden?« Fragen dieser Art treiben den fantastischen Mr. Fox in der Puppenfilmadaption des gleichnamigen Kinderbuchs von Roald Dahl um. Die Drehbuchautoren sind alte Bekannte: Wes Anderson und Noah Baumbach vereinten bereits 2004 für »Die Tiefseetaucher« ihre Vorliebe für schrullige Charaktere zu einer melancholischen, stark autobiografisch aufgeladenen Komödie. Und wie so oft bei Anderson und Baumbach, steht die Familie zwischen Zerfall und Zusammenhalt dabei im Zentrum eines fabelhaften Versuchsaufbaus.

TEXT: TOMASSO SCHULTZE **BILDER:** © 2010 TWENTIETH CENTURY FOX

Die Patriarchen leiden an Selbstüberschätzung, die Mütter ziehen im Hintergrund die Fäden, und die Kinder zerschellen an der maßlosen Hybris ihrer Eltern. Der Stoff, aus dem Wes Anderson und Noah Baumbach ihre Drehbücher entwickeln, ist einfach nur zum Heulen. Doch werden daraus immer wieder Komödien, in denen die Zerrüttungen der bürgerlichen Klein- (manchmal auch Groß-) Familie eine entwaffnend absurde und unterhaltsame Komponente besitzen. Dem Unglück der Protagonisten gewinnen Anderson und Baumbach humoristisch viel mehr ab als ein mitleidiges Lächeln. Das gilt für ihre Soloprojekte, aber umso mehr noch für die Co-Autorenschaft der beiden 1969 geborenen Filmemacher. In »Die Tiefseetaucher« (2004), ihrem ersten gemeinsamen Film, spiegelte sich das Teamwork exemplarisch in der Strahlkraft der Hauptfigur Steve Zissou wieder. Andersons Stammdarsteller Bill Murray spielte den ebenso bemitleidenswerten wie fanatischen Ozeanografen und alternden Frauenheld, der für sein eigenes Scheitern auf einem Auge blind zu sein scheint. Und doch hatte Zissou etwas Liebenswertes und unfreiwillig Komisches an sich, das auf den ganzen Film abfärbte. Baumbach kokettiert also nicht, wenn er über die Skriptarbeit mit Anderson sagt, sie sei so homogen, dass man im Nachhinein gar nicht mehr auseinanderdividieren könne, wer genau was zum Drehbuch beigesteuert habe.

Nachdem Anderson 2005 Baumbachs Paradestück »Der Tintenfisch und der Wal« produziert hatte, gingen die beiden Filmemacher für einige Zeit getrennte Wege: Baumbach drehte mit Nicole Kidman »Margot und die Hochzeit« (2007) und verdingte sich als Regisseur bei der TV-Show »Saturday Night Live«; Anderson war mit »Darjeeling Limited« (2007) beschäftigt. Mit der Adaption des Kinderbuchs »Der fantastische Mr. Fox« des walisischen Schriftstellers Roald Dahl (»Charlie und die Schokoladenfabrik«, »Küsschen, Küsschen!« u.a.) führen die beiden nun ihre Kollaboration weiter. Und wieder trägt das gemeinsam verfasste Drehbuch die Züge eines Familiendramas, nur sind die tragikomischen Filmfiguren diesmal keine Menschen, sondern pelzige Puppen (Fuchs, Dachs und Wiesel), die in Stop-Motion abgefilmt wurden. Titelheld ist Mr. Fox (im Original gesprochen von George Clooney), den seine Freunde kokett Foxy nennen. Er tritt in einem etwas zu engen braunen Maßanzug auf, ähnlich stylisch also wie Wes Anderson, der hier für die Regie verantwortlich zeichnet. Mr. Fox ist smart und galant, pfeift gerne durch die Zähne und lässt die Zunge schnalzen – ein ›Markenzeichen‹, dass er vermutlich bei Donald Sutherlands Hawkeye Pierce aus der Militärsatire »M.A.S.H.« geklaut hat. In seiner Vaterrolle allerdings gibt sich Fox unwissentlich unsensibel: En passant erteilt er allen Bemühungen seines Sohnes, den Maßstäben des Vaters gerecht zu werden, eine Absage – was den Sohn mehr schmerzt, als es Ohrfeigen je könnten.

Es fällt nicht schwer, in der Figur des Mr. Fox das von Gene Hackman verkörperte Familienoberhaupt Royal Tenenbaum (aus »Die Royal Tenenbaums«) wiederzuerkennen, den väterlichen Über-Schatten, der schwer auf dem Œuvre Andersons ruht. Selbst über diejenigen von Andersons Filmen, in denen die Vaterfigur nicht anwesend ist, legt sich dieser Schatten: Die kunstvoll verzierten Louis-Vuitton-Koffer in »Darjeeling Limited« mochten alles sein, was den drei Brüdern Jack, Peter und Francis vom Vater geblieben ist, aber ihr Gewicht lastete so schwer auf den Indienreisenden, als würde ›old Royal‹ (sic!) selbst auf den Gepäckstücken thronen. Mr. Fox wiederum ist ein Vater Tenenbaum im Fuchspelz, steht aber auch in Verwandtschaft zu jenen Charakteren, die in den Filmen von Noah Baumbach vorkommen, zum Beispiel zu

Bernard Berkman aus »Der Tintenfisch und der Wal«. Berkman, ein Schriftsteller in der Schaffenskrise, trägt seinen persönlichen Ehekrieg und anschließend die Trennung von seiner Frau auf dem Rücken seiner Söhne aus. Die stecken mitten in der Pubertät und erleben die Scheidung ihrer Eltern als traumatische Entwurzelung. »Der Tintenfisch und der Wal« ist ein Film, der die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verschwimmen lässt, denn Baumbach arbeitet darin auch die Scheidung seiner eigenen Eltern in den achtziger Jahren auf. Jeff Daniels trägt als Bernard Berkman in einzelnen Szenen einen Pullover, den Baumbachs Vater zu tragen pflegte.

Wes Anderson hingegen dreht literarisch ambitionierte ›fake novels‹, die immer leicht aufgesetzt und prätentiös wirken. Der in Paris expatriierte Texaner reichert seine Filme nicht nur mit Skurrilitäten und Details an, er komponiert diese auch aufs Penibelste durch. Das verleiht seinen Arbeiten eine eigenartig statische Qualität, als würde man durch Bilderbücher blättern oder das Treiben in einem Aquarium verfolgen. »Der fantastische Mr. Fox« fügt sich in diesem Sinne nahtlos in seine Filmografie ein, selbst wenn es sich um einen Trickfilm handelt – ein Genre, das Anderson bisher nur am Rande in seine Produktionen einfließen ließ, etwa in Form von kauzig animierten Meereslebewesen in »Die Tiefseetaucher«. Ganz anders als im 3D-infizierten Filmgeschäft derzeit Usus, strebt Anderson mit der Trickfilmtechnik nicht nach einer überwältigend realistischen Abbildung, sondern betont die Unzulänglichkeiten des sperrigen Stop-Motion-Verfahrens. Die Bewegungen der Puppen sind steif wie der Draht, der ihr Rückgrat bildet. Hier geht es beinahe zu wie im tschechischen Trickfilm der siebziger Jahre. Oder wie in einer Puppenstube mit vielerlei Kammern. Ähnlich bauten Anderson und Baumbach bereits das Filmset für »Die Tiefseetaucher« auf – im Setzkastenformat.

Das Szenario von »Die Tiefseetaucher« wiederholt sich auch in Bezug auf die Handlung von »Der fantastische Mr. Fox«, nur quasi in einer Umkehrung. Während Steve Zissou verzweifelt versucht, dem plötzlich aufgetauchten Sohn Ned (Owen Wilson) ein Vater zu sein, ist es nun an Fuchsfilius Ash, um die Anerkennung des egozentrischen Vaters zu kämpfen – eine Konstellation, die direkt der Biografie von Noah Baumbach zu entstammen scheint. Während nämlich Wes Anderson mit seinem Auftreten als exzentrischer Bohemien häufig den Eindruck erweckt, er wolle in den Zirkeln New Yorker Intellektueller unbedingt anerkannt werden, wurde Baumbach in diese Kreise hineingeboren: Seine Eltern sind der Schriftsteller und Kritiker Jonathan Baumbach und die ehemalige Village-Voice-Filmkritikerin Georgia Brown. Noah Baumbach hatte unter diesen Vorzeichen einen schweren Einstand als Essayist für das Magazin New Yorker. Seine dortige Kolumne »Shouts and Murmurs« – ein Titel, der auf »Cries and Whispers« (im Deutschen »Schreie und Flüstern«), einen Film von Ingmar Bergman verweist – widmet Noah

Wes Anderson mit seinem Mr. Fox

GANZ ANDERS ALS IM 3D-INFIZIERTEN FILMGESCHÄFT DERZEIT USUS, STREBT ANDERSON MIT SEINER TRICKFILMTECHNIK NICHT NACH ÜBERWÄLTIGUNG

Baumbach der Wahrheitssuche und schreckt hier, wie auch in seinen Filmen, nicht vor den schmerzhaften Nachwirkungen des Erkenntnisdrangs zurück.

Baumbachs Filme wirken im Vergleich zu Andersons Soloprojekten direkter und unmittelbarer. Das kann man am Beispiel seines neusten Streifens bestens nachvollziehen: In »Greenberg«, der im Februar im Wettbewerb der Berlinale seine Weltpremiere feierte und aktuell in den Kinos läuft, verkörpert Ben Stiller den 40-jährigen Antihelden Roger Greenberg jenseits aller neurotischen Knuddeligkeit. Roger nimmt nach einem Nervenzusammenbruch eine Auszeit vom Leben in New York und hütet für sechs Wochen Haus und Hund seines Bruders (erfolgreicher Familienvater) in Los Angeles. Das Vorhaben des ziellos durchs Leben treibenden Mannes ist es, einfach nur allen Ambitionen abzuschwören – trotzdem übt er sich am Lebensmodell Häuschenbau, selbst wenn es sich nur um eine Hundehütte handelt, an der er zimmert. Wer keine Ambition hat, kann auch nicht enttäuscht werden – das erkannte auch schon Jack Black, der verantwortungsscheue Bräutigam in Baumbachs »Margot und die Hochzeit«. Jener Film über die Rivalität zweier Schwestern wirkt wie durch einen trüben Filter geschossen, seine Bilder erinnern an die Cover kalifornischer Pop-Alben aus den frühen siebziger Jahren. Während Baumbach »Margot und die Hochzeit« der Form nach an den subtilen Stil von Eric Rohmer in »Claires Knie« (1970) und »Pauline am Strand« (1982) anlehnte, folgt der Regisseur mit »Greenberg« eher der Stilästhetik des Mumblecore. Mit Greta Gerwig spielt eine der Protagonistinnen dieser jüngeren Anti-Hollywood-Bewegung die weibliche Hauptrolle, eine gutmütige Assistentin, die von Greenberg in eine Beziehung gedrängt wird, die weder er noch sie eigentlich wollen.

»Greenberg« ist ein Film am Rande des Nervenzusammenbruchs, in dem jene elterlichen Verfehlungen Früchte tragen, die Baumbach in seinen Filmen zuvor bereits thematisiert hat. Die Kinder sind erwachsen, und sie sind nicht ›alright‹. Da geht es Roger Greenberg nicht viel anders als dem fantastischen Mr. Fox, der seinen Mangel an Verantwortungsbewusstsein mit dem Verweis auf seine Natur als Raubtier und seinen unstillbaren Spieltrieb kaschiert. Wes Anderson ist derjenige, der dieses Motiv des Vaters, der es nicht sein lassen kann, musikalisch – wie immer etwas entrückt – mit einem Song aus den Sixties untermalt: »Heroes and Villains« von den Beach Boys. Und über den Schluss von »Der fantastische Mr. Fox« hinaus bleibt unklar, welchem der beiden Kollaborateure die unverbesserliche Titelfigur zuzuordnen ist. »Früher habe ich Hühner gestohlen, aber mittlerweile bin ich Zeitungskolumnist«, sagt Mr. Fox, und vermutlich vereint er damit die zwei Seelen seiner Schöpfer in sich: Für Anderson ist er ein faszinierender Hallodri, für Baumbach ein verantwortungsloser Schuft.

»Der fantastische Mr. Fox« *USA, GB 2009*
Regie: Wes Anderson, Drehbuch: Wes Anderson, Noah Baumbach, 88 Minuten (Twentieth Century Fox) Kinostart: 13.05.10

BILDSCHIRMLEUCHTEN

Wichtige Neuerscheinungen auf DVD

TEXT: RALF KRÄMER

»This Is Love«

Mit computeranimiertem Blockbuster-Zeichentrick übten die Pixar Studios in den frühen nuller Jahren enormen Druck auf die Disney Company aus. 2006 kaufte Disney Pixar, nicht zuletzt, um die eigene analoge Sparte des Trickfilms wiederzubeleben. **»KÜSS DEN FROSCH«** ist jetzt eine handgezeichnete Disney-Produktion. Das Märchen vom Froschkönig wird hier in New Orleans, ohne Hurrikan-Allegorie, dafür mit viel Jazz erzählt. Und mit der Kellnerin Tiana wird erstmals eine Afroamerikanerin zur ›Disney-Prinzessin‹ erkoren. Der Kampf der emanzipierten, aber minderbemittelten Tiana um ihr eigenes Cajun-Restaurant löste in den USA eine Debatte um latenten Rassismus aus. Unter anderem wurde um Tianas als überassimiliert empfundene geglättete Haarpracht debattiert. Man muss Walt Disney beileibe nicht auf eine Stufe mit »Visionären wie Jesus Christus und Mao« stellen, wie Jeff Bridges es als Hippie-Soldat in der Irakkrieg-Satire »Männer, die auf Ziegen starren« postuliert. Aber man darf sich schon davon fasziniert zeigen, wie die Disney-Erben in »Küss den Frosch« um politische Korrektheit ringen – und um die Konsolidierung ihrer Marktposition.

Al Jarnow gehörte zum Kreis der New Yorker Avantgarde-Filmszene um Jonas Mekas. Seine experimentellen Zeitraffer-, Stop-Motion- und Celluloid-Animationen kamen oft in TV-Sendungen für Kinder unter und sind längst in den Sammlungen des MoMA und Centre Pompidou kanonisiert. Die vorbildlich editierte erste Jarnow-DVD **»CELESTIAL NAVIGATIONS«** bildet plastisch den Umbruch von der 2D- zur 3D-Animation ab. Die Stop-Motion-Animationen der Siebziger, in denen die Transformation eines Glaswürfels in immer neue Formen zu beobachten ist, werden Mitte der Achtziger von einem computeranimierten dreidimensionalen Würfelgitter abgelöst. In Würfelform kreist hier der Fortschritt um sich selbst und leuchtet dabei neongrün. Der Berliner Verlag Pictoplasma ist schon einen Schritt weiter und fasst auf seiner neuesten Compilation **»CHARACTERS IN MOTION VOL. 3«** mehr als fünfzig Videoarbeiten von Künstlern aus aller Welt zusammen. Darunter ein singender 3D-Rettich, der in »Spacious Thoughts« von N.A.S.A. (feat. Kool Keith & Tom Waits) durch ein riesiges Skizzenbuch voller maroder Fabriken und patinierter Stadtlandschaften (in 2D) turnt.

Weiter zum Realfilm. In der Tragikomödie **»LOUISE HIRED A CONTRACT KILLER«** geht eine entlassene Textilarbeiterin ihren immensen Rachegelüsten nach. Louise (Yolande Moreau) hat es auf ihren Ex-Chef abgesehen. Mit geradezu meditativer Konzentration setzen Gustave de Kervern und Benoît Delépine leere Hallen und Regale voller Stoffreste in Szene, bis sich die Kulisse von ihrer funktionalen Rolle zu emanzipieren beginnt. So entsteht ein ganz eigener, sehr grafischer Film im Film.

Ebenfalls arbeitslos geworden, aber auf frappierend anrührende Art und Weise, ist die Besatzung des Raumfrachters **»PANDORUM«**. Im gleichnamigen Science-Fiction-Thriller des deutschen Genre-Spezialisten Christian Alvart begeben sich Captain Payton (Dennis Quaid) und seine Crew auf die Suche nach einem potenziellen Ersatz für den Lebensraum Erde. Auf ihrem Weg ins Ungewisse verrennen sie sich in sozialdarwinistische Überlebensstrategien – ihr Kurs führt direkt in die kulturelle Steinzeit. Dank »Pandorum« darf Alvart nun den Zeichentrick-Klassiker »Captain Future« als Realfilm adaptieren.

Kaum weniger düster, aber ganz und gar irdisch geht es im neuen Film von Matthias Glasner zu. Auf sein radikales Vergewaltigungsdrama »Der freie Wille« folgt nun **»THIS IS LOVE«**. Der dänische Millionärssohn Chris (Lars-von-Trier-Star Jens Albinus) kompensiert seine pädophilen Neigungen, indem er minderjährige Prostituierte aus Vietnam illegal an deutsche Adoptiveltern vermittelt. Kommissarin Maggie verhört diese höchst ambivalente Prinzengestalt, die die Straßenkinder aus Saigon einer nur scheinbar sicheren Zukunft zuführt. Corinna Harfouch spielt Maggie, die nicht weiß, warum ihr Mann sie vor Jahren ohne ein Wort verlassen hat, mit einem vom Alkohol verlangsamten, aber ungetrübten Blick auf die Wirklichkeit. Und die ist alles andere als märchenhaft.

»Küss den Frosch« *USA 2009 (Disney)*
»Celestial Navigations« *USA 2009 (Rough Trade)*
»Characters in Motion Vol. 3« *Deutschland 2010 (Pictoplasma)*
»Pandorum« *USA / Deutschland 2009 (Highlight)*
»Louise Hires A Contract Killer« *Frankreich 2008 (Koolfilm / Good Movies)*
»This Is Love« *Deutschland 2009 (Kinowelt)*

WILLKOMMEN IN DER WIRKLICHKEIT

Bilder, die die Welt bewegten: Rainer Werner Fassbinders »Welt am Draht« (1973)

TEXT: ROBERT DEFCON

In der Rubrik »Bilder, die die Welt bewegten« stellen wir jede Ausgabe eine Filmszene vor – und den dazugehörigen Film. Vom Detail zum Allgemeinen, vom Augenblick zum Werk, dazu die Bilder als Sequenz. Diese Folge: »Welt am Draht«, Rainer Werner Fassbinders bildgewaltiges Science-Fiction-Epos aus dem Jahr 1973, das nun endlich als DVD erschienen ist.

In Vollmers Büro. Vollmer und Lause sitzen sich auf einer grünen Sitzgruppe gegenüber. Vollmer, merklich erschöpft und verwirrt: »Ich habe Angst.« Lause: »Ich bin doch bei dir.« Vollmer: »Ja, du bist da.« Sie schweigen. Vollmer: »Günther – ich weiß etwas, was du nicht weißt. Und was auch niemand wissen darf. Weil es das Ende dieser Welt wäre.« Eine schnelle Kamerafahrt ans andere Ende des Raums. Bedrohliches Summen. Vollmer steht auf, verlässt den Raum in die entgegengesetzte Richtung. Schnitt. Vollmer geht langsam, wie unter Zwang, einen Flur entlang, diesmal auf die Kamera zu. Im Hintergrund blinkt rot eine Lampe. Nach kurzem Innehalten geht Lause Vollmer nach. Zwischen Computern und elektronischen Anlagen schaut er sich um und ruft Vollmers Namen. Keine Antwort. Lause geht weiter, erstarrt plötzlich und schreit auf. Am Boden vor einer der Maschinen liegt regungslos Vollmer, seine Augen sind geöffnet und blicken starr ins Leere.

Vollmer (Adrian Hoven), der Leiter des staatlichen »Simulachron Projekts«, ist tot. Das »Simulachron«, die wahnwitzige Rechenmaschine, die er entwickelt hat, soll eine digitale Simulation der Wirklichkeit erzeugen, die bevölkert ist von Abbildern wirklicher Menschen, sogenannten »Identitätseinheiten«. Der Rechner soll mit 93- bis 100-prozentiger Sicherheit die Entwicklungen der Realität prognostizieren können.

Sicherheitschef Günther Lause (Ivan Desny) ist angesichts der mysteriösen Umstände von Vollmers Tod beunruhigt. Er trifft sich in einem Cocktail-Club mit Stiller (Klaus Löwitsch), Vollmers designiertem Nachfolger. Bevor er jedoch Stiller etwas über Vollmers merkwürdige Andeutungen sagen kann, löst sich Lause vor dessen Augen plötzlich in Luft auf, und keiner – außer Stiller – erinnert sich mehr an ihn. Stillers Verwirrung nimmt in dem Maße zu, in dem ihm weitere Ungereimtheiten auffallen. Er geht der Sache nach.

Michael Ballhaus (»Goodfellas«, »Gangs of New York« u.v.a.) steht bei Rainer Werner Fassbinders 204-minütigem Science-Fiction-Epos »Welt am Draht« hinter der Kamera und liefert hochästhetische Bilder, in denen jedes Detail komponiert ist – eine elegante, ruhige Kameraführung mit teilweise atemberaubenden, trippigen Fahrten. Fernsehbilder wohlgemerkt, denn der Film wurde vom WDR coproduziert und 1973 ausgestrahlt. Anlässlich der Berlinale 2010 wurde zum ersten Mal eine restaurierte Fassung als DVD in der Arthaus-Premium-Reihe veröffentlicht. Eine späte Würdigung der Verfilmung des Cyberromans »Simulacron-3« von Daniel F. Galouye, die nicht nur als Vorbild für die »Matrix«-Trilogie der Gebrüder Wachowski gilt, sondern zu der Roland Emmerich 1999 auch ein schwaches Remake mit dem Titel »The 13th Floor« ablieferte.

Präsentiert als leichter Pop in kühlen Bildern, erzählt »Welt am Draht« eine Geschichte der Befreiung aus der eigenen Unmündigkeit. Ein Großteil der Handlung spielt in Büros, Computerräumen und Gängen, die das Bonner Kanzleramt oder die Chefetage von Siemens meinen könnten und an das nüchterne Behörden-Flair der Computerwelt von Godards »Alphaville« (1965) erinnern. Dazu gesellen sich Schlafzimmer oder die elegante Cocktail-Lounge, in der Playboy-Gentleman Stiller seine Abende verbringt. Für ihn als Wissenschaftler, so erklärt er einer overdressten Blondine an der Bar, sind die »Identitätseinheiten« im »Simulachron« nichts anderes als Rechenvorschriften. Auch wenn sie im Prinzip das gleiche Leben führten wie ›echte Menschen‹ (essen, trinken, ficken), besäßen sie doch kein eigenes Bewusstsein. Bei Funktionsstörungen wird deshalb die betroffene Einheit ohne Skrupel gelöscht.

Umso stärker ist Stillers Erschütterung, als er allmählich begreift, dass er selbst Teil eines Simulationsprojektes ist und demzufolge über kein Bewusstsein verfügt. Schwindel- und Ohnmachtsanfälle begleiten den Erkenntnisprozess – und dazu diese ständigen Kopfschmerzen! Der Zusammenbruch des Digital-Rationalen bedeutet hier (auch ähnlich wie in »Alphaville«) räumlichen Orientierungs- und emotionalen Kontrollverlust, wie man ihn in der analogen Welt durch alkoholische und andere Drogen erlebt. Ein Ekstase-Medium ist der Computer der siebziger Jahre noch nicht, sondern immer das Gegenteil der Lust: Wächter und Freud'sches Über-Ich.

Das verbotene Wissen von der eigenen (Un-) Mündigkeit treibt Stiller allmählich in den Wahnsinn. Es ist aber auch genau dieses Wissen, was ihn schließlich befreit: Wenn das Undenkbare denkbar wird, wird eben auch das Unmögliche möglich. In seinen Drehbuchnotizen, die parallel zur DVD im Verlag Matthes & Seitz erschienen sind, impliziert Fassbinder in Anlehnung an Hegels Überlegungen zur Dynamik zwischen Herrschaft und Knechtschaft (»Phänomenologie des Geistes«), dass die natürliche Tendenz simulierten Bewusstseins darin besteht, sich von der Simulation zu befreien. Solche Gedanken sind in der Marxismus-Debatte Anfang der Siebziger virulent, schließlich träumte und lebte sich damals eine ganze Generation an die Schwelle einer neuen Gesellschaftsform. So macht sich auch Stiller auf die Suche nach einem Ausweg aus seinem errechneten Leben und findet: Eva Vollmer (Mascha Rabben). Die Tochter des verstorbenen Vollmer ist direkt mit dem Bewusstsein einer Eva aus Fleisch und Blut in der Realwelt verdrahtet – und wird zu Stillers Befreiungsmedium.

Bei Fassbinder gibt es also einen Ausweg aus der Hierarchie der Realitäten: Welt A simuliert Welt B simuliert Welt C. Und jede dieser Welten hält sich selbst für real und einzigartig (Platons Höhlengleichnis ist dafür die klassische, prädigitale Vorlage). Ziel des aufgeklärten Bewusstseins ist der Aufstieg in Stufe A: in DIE Realität. Und auch wenn sie – wie »Welt am Draht« andeutet – um keinen Deut besser ist als die Simulationen, so gibt es doch immerhin dieses Ziel. Anders als in der Postmoderne Lynchs, dessen beständige Identitätstransformationen zwar zur Erkenntnis führen, aber keinen Endpunkt mehr kennen, weil jeder Verwandlung eine weitere folgen muss. Bei Fassbinder hingegen geht es um die Befreiung des versklavten Bewusstseins, das nichts von seiner Versklavung wissen darf. Willkommen in der Wirklichkeit.

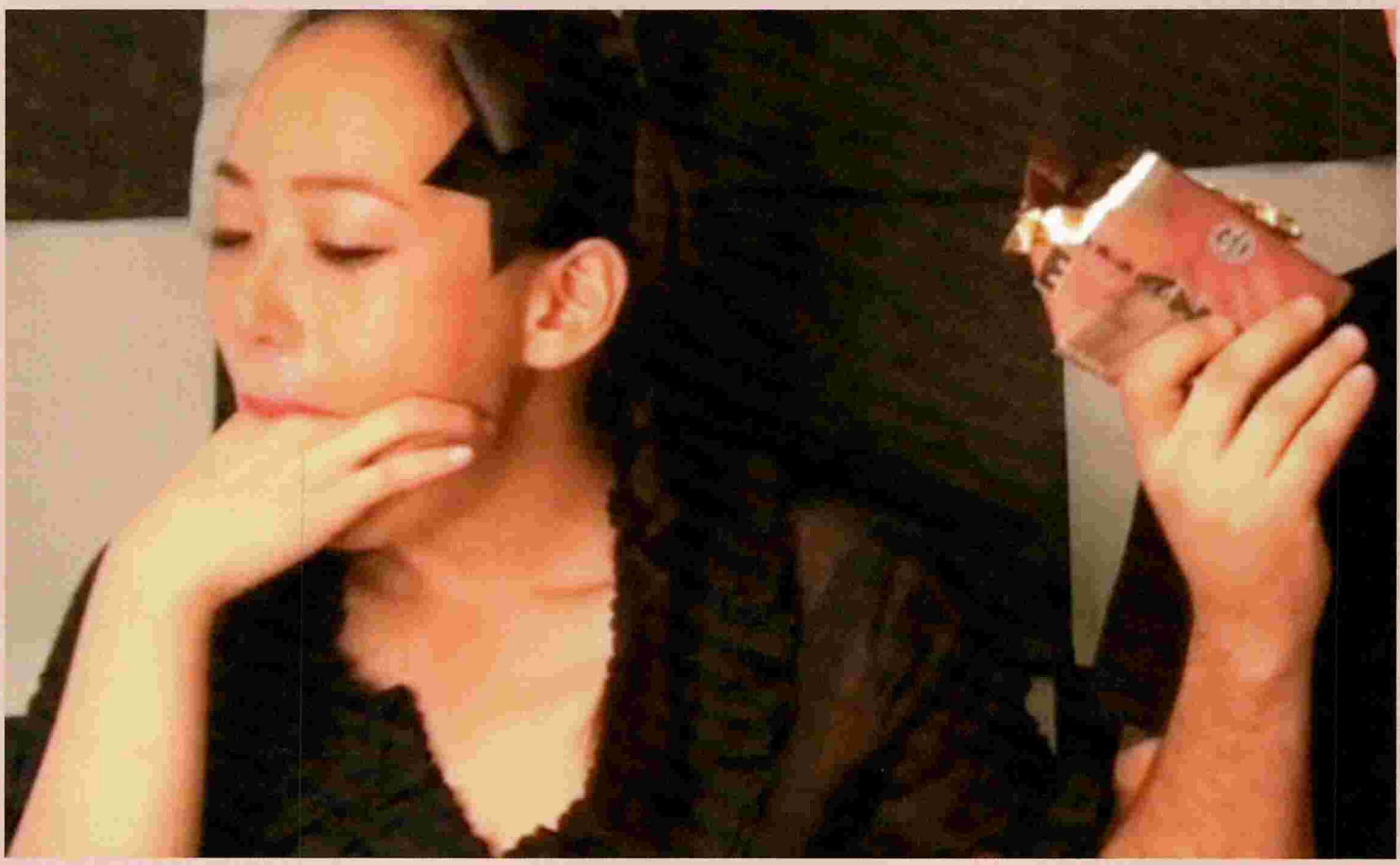
»Welt am Draht« *D 1973, Regie: Rainer Werner Fassbinder. Mit Klaus Löwitsch, Mascha Rabben, Adrian Hoven u. a., 204 Minuten, DVD (Kinowelt) erschienen am 18.02.10 bei Arthaus Film*

»Welt am Draht« *Rainer Werner Fassbinder, Fritz Müller-Scherz (Hg.) »Welt am Draht«, 208 Seiten (Matthes & Seitz, Berlin) 11.03.10*

SCHOKOLADE, AN SICH UNGENIESSBAR

Wichtige Musikvideos: Xiu Xius »Dear God, I Hate Myself«

TEXT: TIM STÜTTGEN

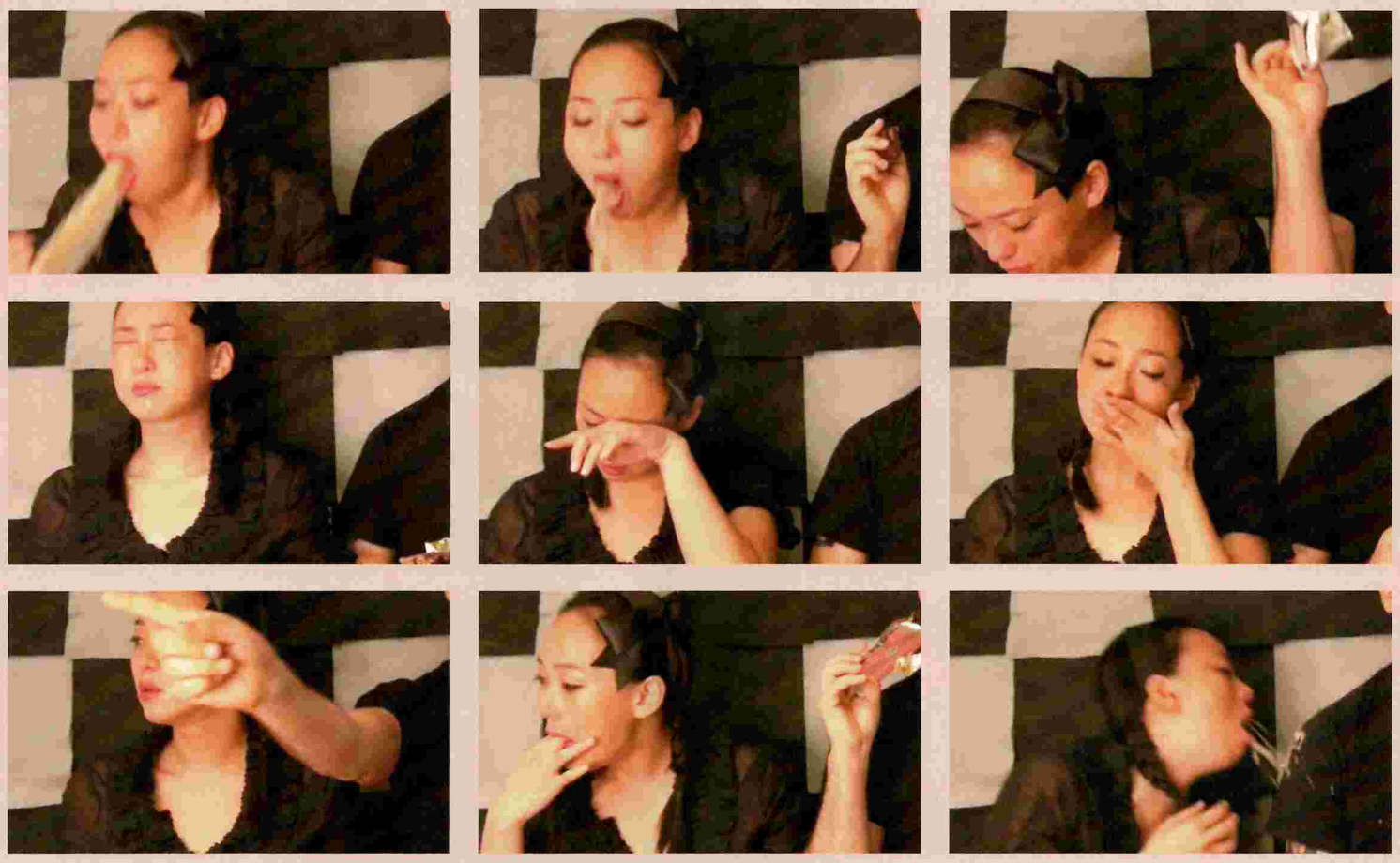


In der Spex-Reihe »Wichtige Musikvideos« stellen wir in jeder Ausgabe einen Clip vor, der die Bedingungen des digitalen Zeitalters spiegelt und Musik auf innovative Weise illustriert. In dieser Folge widmet sich Tim Stüttgen dem neuen Video von Xiu Xiu, in dem sehr viel gekotzt und damit nach den Regeln von YouTube die Kehrseite der Promigesellschaft thematisiert wird.

Selbsthass und Verwerfung waren schon immer Themen der amerikanischen Emo-Queer-Band Xiu Xiu. In ihren dramatisch zugespitzten Rock-Epen bieten sie den Untergang des Persönlichen genauso an wie die heilende Katharsis zum Neuanfang. So direkt adressiert wie in ihrem neuen Video haben sie diese Gefühle jedoch selten: Gefilmt in einer festen Einstellung, welche im modernistischen Kino einmal die Funktion hatte, Gegebenes zum Ikonischen aufzuwerten, wird hier der drastische Akt des Übergebens gezeigt. Die Wiederholung dieses Akts ist das zentrale Motiv des Videos, das den Titelsong des aktuellen Xiu-Xiu-Albums und seine eindeutig verstörende Aussage illustriert: »Dear God, I Hate Myself«.

Kotzen ist in den scheinbar glamourösen visuellen Räumen der Popkultur natürlich nichts Neues. Am offensichtlichsten ist es in den ›No Future‹-Posen des Punk, wo es als a(nti)sozialer Protest gegen die scheinbare Verdaulichkeit des gesellschaftlichen Konsens fungierte. Xiu Xiu folgen dieser Prognose, allerdings nicht ganz so stumpf. Bulimie ist immerhin kein Resultat von Pogo und zu viel Bier, sondern eine Reaktion auf den Schönheitswahn einer als ungesund wahrgenommenen Zeit, die durch Optimierungszwang auch ungesunde Körperverhältnisse schafft.

Es ist Angela Ceo, das neue, weibliche Mitglied von Xiu Xiu, die sich hier auskotzt, bis ihr die Tränen kommen. Bandleader Jamie Stewart verspeist derweil am Rande des Bildausschnitts in aller Ruhe eine Tafel Schokolade. Der Zynismus des Videos erfüllt nicht nur sämtliche Anforderungen, um nach Vorbild all jener ›lustigen‹ Babyunfälle auf YouTube rasend schnell verlinkt und kommentiert zu werden, der Clip nährte nach seinem Erscheinen auch gleich Verdächtigungen der visuellen Ausbeutung von Ceo. Offensichtliche Projektion: Der Mann lässt die Frau brutalst leiden. Auf der Band-Website www.xiuxiu.org hat Angela Ceo darauf mit einem Statement reagiert, in dem sie Stewart verteidigt: »Das Video war meine Idee. Jamie hat mich nicht ausgebeutet oder gezwungen oder sonst etwas getan. […] Ich weiß nicht, warum die Leute glauben, ich hätte in diesem Video nicht selbstbestimmt gehandelt. Vielleicht, weil ich Asiatin bin?« Im gleichen Text spricht sie über Freunde, die sich mit Drogen, Ritzen oder Bulimie selbst zerstören wollten – alles Formen der Autodestruktion, die dem Wiederholungszwang unterliegen. Bulimie ist eben kein traumatisches Einzel-



ereignis, sondern eine Sucht, und gerade das macht sie so unheimlich. Immer wieder und wieder steckt sich Ceo in dem Video also den Finger in den Mund.

Die Bilder und Töne des Videos veranschaulichen auf diese Weise die andere Seite eines gesellschaftlichen Phänomens, das aktuell auch von Lady GaGa aufgegriffen wird. Während diese in ihrer Musik und in ihren Auftritten Mode, It-Girlness und Sichtbarkeit als konstitutive Bedingungen der schnelllebigen Promigesellschaft gelungen thematisiert, machen Xiu Xiu die Schattenseiten sichtbar, wo die Kameras für gewöhnlich ausgeschaltet werden. Selbsthass fungiert dabei als die verdrängte Kehrseite des Wettkampfes im Fast-Forward-Modus. Gerade in der ruhenden Einstellung ohne jeden Firlefanz wirkt dies so berührend wie bedrückend.

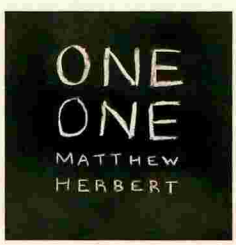
In seinem Buch »Die salzweißen Augen« (2005) hat Dietmar Dath erfolgreich versucht, sich den oft gering geschätzten Formen der popkulturellen Drastik (also primär Horror und Pornografie) so literarisch wie analytisch zu nähern. Er schlussfolgert, dass man in »Drastik genau die Körperbilder findet, die in solchen Angstzeiten die natürlichen sind, weil Drastik ebendie kulturindustrielle Form ist, die das Selbstwunsch- und -angstbild von modernen Menschen annimmt, wenn die sozialen Versprechen der Moderne nicht eingelöst werden, genau wie Mystik ebendie Form ist, welche die Religion annehmen muss, wenn die soziale Wirklichkeit der Gläubigen von ›Erlösung‹ am weitesten entfernt ist [...] Dass Drastik auf diesem verqueren Weg an das Versprechen der Aufklärung erinnert, man könne den Dingen ins Auge sehen, wie sie sind, ist ihre erhebende Seite und die Quelle des ästhetischen Genusses ihrer besseren Produkte.«

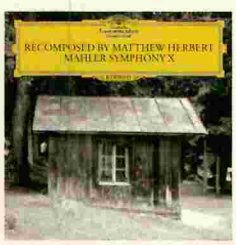
Xiu Xiu erzählen in ihrem Video demnach vom Scheitern der Aufklärung und klären darüber auf. Vor dem schwarz-weiß-grauen Schachbrettmuster des Stoffvorhangs, der hinter Angela Ceo und Jamie Stewart hängt, inszenieren sie den Widerspruch, weiter Schokolade zu genießen, auch wenn diese zu den derzeitigen Bedingungen eigentlich ungenießbar ist. So unterstreichen sie ihren dissonanten Sound mit dissonanten Bildern. Das kann man schmerzhaft finden, womöglich pathologisch. Mit queerer Brille gelesen, ist es das jedoch gerade nicht – vielmehr wird in »Dear God, I Hate Myself« aus queerer Perspektive ein Stück widerständige Mikrokritik an einer krankhaften Normalisierung von überhöhten Ansprüchen formuliert, denen der Körper nicht mehr folgen will oder kann. Wie immer hat dieser Widerstand seinen Preis. Dieser besteht für uns Zuschauer darin, sich in eine Form des Selbsthasses einfühlen zu müssen, der Ekel provoziert. Doch ohne Ekel, auch das schreibt Ceo in ihrem Statement, ist Selbsthass nicht abzubilden. Vielmehr ist er sein bestimmendes Element.

SPEX POP BRIEFING

MIT

LINA BRION, CHRISTOPH BRAUN, MAX DAX, LUKAS DUBRO, SEBASTIAN HAMMELEHLE, THOMAS HÜBENER, SILKE JANOVSKY, HOLGER KLEIN, RALF KRÄMER, ARAM LINTZEL, MICHAEL LUTZ, OSKAR PIEGSA, ANDREAS REIHSE, STEPHAN SZILLUS, CHRISTOPH TWICKEL, ANNE WAAK





MATTHEW HERBERT

»One One«

(Accidental / PIAS / RTD)
12.04.10

»Recomposed«

(Deutsche Grammophon / Universal)
28.05.10

Reihse: Nach seinem großartig anmaßenden Anti-Sampling-Manifest P.C.C.O.M. (Personal Contract for the Composition of Music), mit dem er sich 2005 fast so viele Freunde und Feinde machte wie zehn Jahre zuvor Lars von Trier mit seinem ›Dogma‹, versiegte der Strom relevanter Veröffentlichungen von Matthew Herbert abrupt. Schlimmer noch: Im Unterschied zu den Dogma-Filmen, die mit der Zeit immer bahnbrechender ausfielen, legte Herbert mit seinen unsäglichen Big-Band-Platten schreckliche Plagiate großer Swing-Aufnahmen vor. Auf »One One« nun gibt er den Brit-Barden. Leider ist er dabei nicht so witty wie Momus, besitzt er weniger Pop-Appeal als Jarvis Cocker und ist musikalisch lange nicht so frei wie Richard D. James. »One One« ist der erste Teil einer Trilogie – angekündigt sind für den Sommer: »One Club«, die dekonstruierte Aufzeichnung eines Herbert-Auftritts im Frankfurter Club Robert Johnson, und für den Winter: »One Pig«, die Audiobiografie (s)eines Schweins von der Wiege bis zur Schlachtbank. Die Stücke auf »One One« tragen die Namen internationaler Städte, gegen »One Pig« haben Tierschutzorganisationen bereits Protest angemeldet.

Krämer: Hört man die post-manifesten Platten von Matthew Herbert, muss man sich immer erst durch einen Konzeptwald holzen, bevor man zur Musik vordringt. Nicht nur geht es auf »One One« um Städte – das Album bildet konzeptuell angeblich auch den Ablauf eines Tages ab. In »Leipzig« wird angedeutet, dass es sich bei diesem Track um eine Aufnahme zur Nacht handelt – Herbert singt davon, wie in der Messestadt nokturn Pillen eingeworfen werden. Will man sich dann die Frage stellen, ob der drei Nummern später folgende Track mit dem Namen des kalifornischen Rentnerparadieses »Palm Springs« die sengende Mittagszeit markiert? Auf diesem repetiert Herbert das etwas dämlich-neohippieeske Beat-Pattern »Pa-Pa-Pa-Pa Peace Peace, Pa-Pa-Pa-Pa, Please Please«. Und das bedeutet zugleich: Wir hören erstmals Matthews Stimme – übrigens so intim-nah am Mikrofon, dass einem auch beim Flüstern kein Atmer entgeht. Natürlich verpasst er auch nicht die Gelegenheit anzumerken, sein Gesangsdebüt sei daher besonders ›persönlich‹ ausgefallen. Mit sich selbst im Chor erinnert Herbert von der Harmonik her bisweilen an Crosby, Stills und Nash. Mit bewährt sanfter Versponnenheit gluckert und blubbert und rauscht es Soundebenen tiefer – gleichförmig zieht der Tag am Künstler vorbei. So egal, wie die titelgebenden Städtenamen scheinen, so wurscht bleibt die Tageszeit. Im dunklen Studio ist es eben immer Nacht. »This is home now«, säuselt er in dem Track »Berlin«. Der Verdacht drängt sich auf, er meine nicht die Stadt, sondern eine Bar gleichen Namens – in welcher die Gäste mit Nouveau-Techno-Jazz (französische Aussprache) gefoltert werden.

Hübener: Momus, der hier ins Spiel gebracht wurde, ist vom Sentiment her gar keine so unpassende Referenz: Herberts Distanzierung beim Singen, die leise Melancholie, die sich doch nicht allzu sehr in die Dinge dieser Welt hineinziehen lässt, sondern sich gleichsam beim Panoramablick im Gleitflug über sie einstellt, ist mit der des schottischen Sängers und Songwriters verwandt. Auch musikalisch erinnert das Album gelegentlich an die ruhigen, subkutanen Qualitäten von »The Philosophy of Momus« von 1995. But in-

PLATTE DER AUSGABE

»Swim« von Caribou (City Slang / Universal)

16.04.10

Dax: Caribou dekliniert auf »Swim« jetztzeitigen Clubsound im Albumformat, und das bedeutet konkret: Am Stück gehört, sickert diese Musik schön bassig durch, tranchiert in neun für sich stehende Tracks hingegen funktioniert sie trotzdem bestens im Nachtleben. Das Bemerkenswerte: Dieser Sound ist immer eine Spur dirty, zugleich entspannt, weil fast durchweg untertourig.

Lutz: Unter den Namen Manitoba und später Caribou hat Dan Snaith schon einige gute Platten gemacht, so gut wie »Swim« war aber bisher keine. Schon die Besetzung wirkt berauschend: Eine 15 Mann starke Band hat er zusammengestellt, darunter Marshall Allen, der gegenwärtige Bandleader des Sun Ra Arkestra, Kieran Hebden alias Four Tet, Jeremy Greenspan von Junior Boys, dazu Luke Lalonde, der Gitarrist und Sänger der Born Ruffians, sowie eine ganze Armada von Schlagzeugern, Perkussionisten und Blechbläsern. Die Energie, die diese Konstellation entwickelt, ist fast schon unheimlich; der Musik wohnt eine unbeirrt vorwärtstreibende Kraft inne. War das letzte Caribou-Album »Andorra« mit seinem Sixties-orientierten Symphonie-Pop noch eher ›retro‹, der Sound also gewissermaßen auf Umkehrschub gestellt, weisen die neuen Tracks in Richtung Zukunft. Caribous Herangehensweise bleibt zwar prinzipiell dieselbe wie auf den Alben zuvor – wieder vermengt er traditionelle Instrumente mit clever designten Maschinenklängen und seiner eigenen Stimme –, doch das Ergebnis klingt mindestens eine Raketenstufe entschlossener und kristalliner. Snaith verfugt Komponenten aus dem Techno- und Dubstep-Baukasten – bollernde Rave-Drums, pumpende Sub-Bässe und gar nicht altmodisch klingende Synthesizer zum Beispiel –, verliert dabei aber nie den Kontakt zur Melodie, zur eigentlichen Erzählung. Das Ganze realisiert er in einer soundtechnisch Standards setzenden Produktion, die in puncto Klarheit zu Stefan Betkes Pole-Platten aufschließt – etwa wenn in »Bowls« die Kuhglocken technoide dengeln oder das psychoaktive Mono-Rauschen in »Kaili« einen sanften Schleier übers Bewusstsein legt.

Dax: Oder wenn in dem wahrlich bemerkenswerten und dramaturgisch wohlplatzierten letzten Stück des Albums, »Jamelia«, noch einmal rekurriert wird auf das eigene »Andorra«: »Jamelia« verlässt den Club in Richtung Philharmonie – das Stück basiert auf einem einfachen, zunächst durch seine Unterkomplexität überraschenden Beat und wird zunehmend von Attacken aus dem Orchestergraben pointiert. Der Track schraubt sich in kürzester Zeit zu einer bombastischen Hymne auf – um nach vier Minuten wieder wie ein Soufflé, das man erschreckte, in sich zusammenzufallen. Das muss erwähnt werden, weil die Klangarchitektur auch in diesem Stück kohäsiv bleibt, und das sicherlich nicht aus bloßem Zufall. Befragt nach seiner Methode, bestätigt Snaith die Beobachtung am Telefon: »Ich hatte mir im Vorfeld zu diesem Album die Aufgabe gestellt, ausschließlich auf mein eigenes akustisches Vokabular zurückzugreifen.« Snaith ist sich also bewusst darüber, wie wichtig es ist, die Hoheit über den eigenen Klang zu behalten.

Waak: Die Formel für viele der neuen Tracks lautet: In einen monoton vor sich hin pluckernden Beat werden unablässig Motive, Soli oder einfach Klänge hinein- und wieder hinausgeblendet. Und zwar im Zehn-Sekunden-Takt. Diese Aufeinanderfolge der Module parzelliert die Musik, das Nacheinander von Sensationen hält die Aufmerksamkeit aufrecht. Und ein zweiter, letztlich verblüffender Effekt stellt sich ein: Die Tracks suggerieren, sie seien Songs, weil sie durch diese Strukturierung zeitlich erfahrbar werden, man sie beim Hören beinahe als Timeline vor Augen hat. Ein Ansatz, der bei anderen Club-Produktionen oft nicht, hier aber wunderbar trägt, ist der Einsatz von Snaiths hoher Kopfstimme, die so ungemein an britischen Popgesang der frühen Achtziger erinnert – und zwar sowohl, wenn er wie in »Sun« nur das eine zentrale Wort wiederholt und durch Flanger-Effekte jagt, als auch, wenn er ganze Strophen singt. Passenderweise sind Snaiths Texte durchweg Abstraktionen ewiger Themen: das Verrinnen der Zeit, implodierende Verhältnisse, die Familie.

Dax: Tracks, die so tun, als seien sie Songs, genau – aber den Refrain als Ventil bleibt Dan Snaith ein ums andere Mal schuldig. Und zwar sowohl auf musikalischer wie auch auf textlicher Ebene. Vielleicht wichtig: Es ist schon erstaunlich, dass diese Vielzahl sonischer Einfälle bei Caribou nicht zu barocker Überzuckerung führt, sondern jederzeit schlank und ökonomisch bleibt. Das liegt an der allgemein langsamen Taktung, den präzisen, nie verspielten Beats und dem unaufhörlich gegenläufig mäandernden Bass-Unterbau.

Hübener: Das Schöne ist: Das Experimentelle wird auf »Swim« an wirklich keiner Stelle zur Anstrengung, sondern konsequent in Gassenhauerhaftigkeit überführt. Avantgarde zum Abtanzen.

Lintzel: Daniel Snaith greift indes selbst noch einmal die Korrespondenz mit dem eigenen Referenzsystem Sixties-Psych-Pop auf – der scheint nämlich sein klangästhetisches Apriori zu sein. Das ›Retro-Inspirierte‹ verschwindet nicht vollständig, sondern wird hier auf eine höhere, abstraktere Ebene gehoben. Das Verschmutzte und das Unscharfe lassen sich durchaus als formale Verlängerungen seiner eigenen, wie er sie bezeichnet: ›messy psych records‹ verstehen, von denen Snaith in der Vergangenheitsform sagt, dass sie ein entscheidendes Kapitel seines musikalischen Weges darstellen. Auch die introvertierte Art der Melodieführung scheint davon informiert. Andererseits beruft sich Snaith auf Rave-Paradigmen: Auf »Swim« wird mit einer aufreizenden Taktik der Vertröstung und des Aufschubs gearbeitet, viele Tracks schwingen sich in eskalierender Logik auf, kommen aber nie an den Punkt des ›euphoric relief‹ – vergeblich wartet man als Hörer stets auf die Erlösung. So entsteht – trotz der fraglos voluminösen Präsenz dieser Platte – ein klaustrophobisches, manchmal beunruhigendes Gefühl der Enge.

Hübener: Dieses Phänomen der unendlich herausgezögerten Befriedigung findet sich exemplarisch im Stück »Hannibal«. Das ist eine einzige, in synthetische Wabersounds gehüllte Klangserpentine, die sich klimaktisch immer höher und höher und höher schraubt, ohne je den Weg ans Ziel zu verraten, indem sie in irgendetwas kulminierte. Monotonie paart sich hier mit prismatisch funkelnder Vielschichtigkeit, Einfachheit mit Raffinement. Wer hätte gedacht, dass ehemalige Mathematikstudenten so brachial grooven können?

deed: Die Verschmitztheit dieses lächelnden Melancholikers und »Tender Perverts« ist bis dato nicht erreicht – leider seit Beginn des 21. Jahrhunderts auch von Momus selbst nicht mehr. Manchmal klingt Herbert auf »One One« psychedelisch-drowsy …

Waak: … was laut Oxford Dictionary nichts anderes bedeutet als ›einschläfernd‹ oder ›schlaftrunken‹.

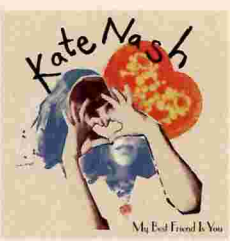
Hübener: Faszinierend und rätselhaft ist, dass man sich etwas so Unspektakuläres trotz allem wiederholt anhören mag. Nichts erzwingt hier Aufmerksamkeit. Das Album funktioniert fast wie das Paradoxon eines ambienten Singer/Songwriter-Albums.

Krämer: Zurückgezogen und ganz allein in seinem Studio will Herbert »One One« aufgenommen haben. Möglicherweise hat er sich da als Geistesverwandten Gustav Mahlers entdeckt – zumindest ziert das Cover seines fast parallel erscheinenden Beitrags zur »Recomposed«-Reihe der Deutschen Grammophon das Komponierhäuserl des österreichischen Spätromantikers, in das Mahler sich, stets nur mit dem Nötigsten ausgestattet, gen Lebensende des Öfteren zur Klangniederschrift zurückzog. Mahler, mit seinen ausladenden Adagi, ist für den Freund Beethovens oder Bachs in etwa das, was der reine Ambient-Liebhaber dem tanzenden Elektroniker ist – irgendwie fremd und doch vertraut. So verwundert es nicht, dass sich Herbert keinen rhythmisch-prägnanten Gassenhauer der Gewichtsklasse »Bolero« vorknöpfte, wie es seine ihm vorangegangenen ›Recomposer‹ Carl Craig und Moritz von Oswald taten, sondern Mahlers Zehnte, seine letzte. Dass Herbert sich der annahm und sie ›rekomponierte‹, ergibt doppelt Sinn, denn sie blieb einst unvollendet – und etliche haben sich an ihr in »CSI«-Polizeimanier versucht und aus den verstreuten Fragmenten und Skizzen detektivisch ihre eigenen Versionen zusammengepuzzelt. Die Ergebnisse wiesen meist um die achtzig Minuten Spieldauer auf. Auskomponiert hatte Mahler zu Lebzeiten jedoch nur etwas mehr als eine halbe Stunde, und genau die hat der – vor neun Jahren ebenfalls durch einen frühen Tod um die Vollendung gebracht – Dirigent, Komponist, Psychiater und vorderasiatische Archäologe Giuseppe Sinopoli historisch korrekt für seinen Mahler-Zyklus eingespielt. Das Werk wurde 2002 auf Deutsche Grammophon veröffentlicht. Matthew Herbert wurde die Bearbeitung der Zehnten möglicherweise auch deshalb überantwortet, weil man bei der DG traditionell Menschen vertraut, die auf den Namen ›Herbert‹ (wie in ›von Karajan‹) hören. Als britischer Gentleman, der Herbert eben auch ist, ging er knapp und ehrfürchtig mit Sinopolis Einspielung um. Bis auf ein paar Scratches, Reverbs und etwas Soundgewitter gegen Schluss zieht die Musik, in ihre Spuren zerlegt, hier und da durch Flanger-Filter gejagt und allgemein neu sortiert, sanft am Hörer vorbei. Man hat viel Zeit, sich zu fragen: Was hat Herbert da überhaupt gemacht? Tut man ihm Unrecht, wenn man behauptet: Das hat er nebenbei zurechtgehackt? Und schon driften die Gedanken ins Uferlose: Hatte Sinopoli, der auch eine Oper über die berühmte Freud-Schülerin Lou Salomé komponierte, deshalb solche Ehrfurcht vor dieser Zehnten, weil Mahler in der Kompositionsphase an Liebeskummer litt und keinen Geringeren als Dr. Freud selbst konsultierte? Und warum spuckt Google als Erstes die Spex.de-Seite über »In Treatment« aus, wenn man die Suchbegriffe »Matthew Herbert« und »Psycho« eingibt?

Reihse: Tja, es ist oft schwer zu beurteilen, ob es sich um große Kunst oder Scharlatanerie handelt. Im Zweifel für den Künstler. Der Besitz dieser Folge von »Recomposed« schadet jedenfalls nicht, sollte aber niemanden davon abhalten, auch die großartige Einspielung von Sinopoli zu erwerben.

Krämer: Man sollte sich diese Mahler-Rekomposition jedenfalls über Kopfhörer anhören. Denn für Kopfhörer (in jeder Beziehung) ist diese Platte gemacht. Dann hört man, dass die neu erfundene Zehnte mit einem Field Recording beginnt. Vögel zwitschern, Holztüren und Dielen knarren. Wenn die Musik dann einsetzt, bricht als Erstes ein Bratschensolo in die Idylle, wie man es so isoliert nicht auf den Sinopoli-Bändern findet. Dann erst setzt das Orchester ein. Herbert macht aus Mahlers Sinfonie also zunächst ein Konzert für Bratschen. Dann spielt er mit einzelnen Motiven, extrahiert gewissermaßen ein Mahler-Konzentrat, drückt hin und wieder auf ›Stop‹, um den schweren Klang elektronisch zu verlängern – im Nachhall wird er immer leichter, bis das nächste Motiv beginnt. In Minute 28 ist es dann in der Tat das »Purgatorium« (so nannte Mahler auch einen der Sätze seiner Sinfonie), das unvermittelt, ohrenbetäubend, mit vollem Orchester und mit elektronischem Rauschen herandonnert. Ein Schock! Doch der Kunstverdacht erhärtet sich nicht. Hinter den Field Recordings steckt laut Herbert nämlich ein abstrakter Hörspielgedanke, der mit etwas aufgeschmiertem Authentizitätsgehabe Mahlers Psyche nachspüren soll. Das einleitende Bratschensolo wurde am Grab des Komponisten, am Rande Wiens neu eingespielt, weiterhin schloss Herbert ein Autoradio in einem Sarg ein, ließ darüber die Zehnte laufen und nahm sie von außen wieder auf. Produzenten-Taschenspielertricks. Kann man ja auch alles machen. Wer dabei aber erwischt wird, handelt sich den Vorwurf der Eso-Scharlatanerie ein. Sogar wenn das Ergebnis toll klingt.

Warum spuckt Google als Erstes die Spex.de-Seite über »In Treatment« aus, wenn man die Suchbegriffe »Matthew Herbert« und »Psycho« eingibt?



ELLIE GOULDING

»Lights«

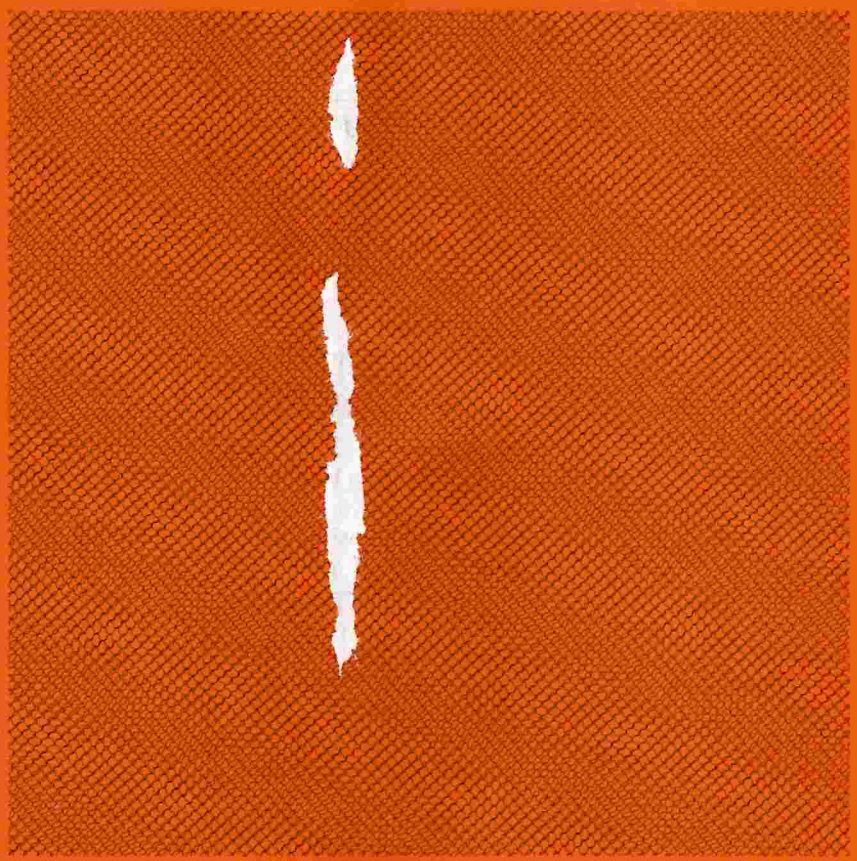
(Polydor / Universal)
09.04.10

KATE NASH

»My Best Friend Is You«

(Polydor / Universal)
23.04.10

Piegsa: Grrrl oder Girl? Die 22-jährige Kate Nash, deren Debütalbum »Made of Bricks« 2007 in Großbritannien Doppelplatin und hierzulande immerhin sogenanntes Gold einfuhr, macht Radiopoprock mit lauten Gitarren und selbstbewussten Ansagen. Das erinnert an die Mitte der Neunziger, als Musikerinnen wie Alanis Morissette und Meredith Brooks, durch die Bank zu ›Angry Women‹ deklariert, für einen Moment den Mainstream knackten – mit Songs und Texten, die für viele wie eine ästhetische Korrektur und Entradikalisierung des Riot-Grrrl-Punk klangen. Feministinnen diskutierten über diese Entwicklung: Bedeuteten die ›Angry Women‹ den ideellen Ausverkauf des feministischen Projekts an die Popkultur? Oder standen sie für den legitimen Versuch, nach der Erzeugung autonomer Räume und radikaler Gegenentwürfe mit einem vorsichtigeren Reformprogramm auch den Mainstream zu infiltrieren? Anderthalb Jahrzehnte später könnte man die Diskussion angesichts des gefälligen neuen Albums »My Best Friend Is You« von Kate Nash fortsetzen. Die Künstlerin selbst kennt die Debatte, entzieht sich aber einer Festlegung: Statt Koketterie à la Katy Perry und »I Kissed a Girl« fordert ein Songtitel auf



CD #90

I Faust »Brumm und Blech« *(Klangbad / Broken Silence)* **II Efdemin »Oh My God«** *(Dial / Kompakt)* **III Flying Lotus »Computer Face / Pure Being«** *(Warp / RTD)* **IV Marcel Dettmann »Viscous (Original Mix)«** *(OstGut Ton / Kompakt)* **V Mulatu Astatke »Green Africa«** *(Strut / !K7 / Alive)* **Exklusiv: VI The Fall »Cowboy Gregori«** *(Domino / Indigo)* **VII Archie Bronson Outfit »Shark's Tooth«** *(Domino / Indigo)* **VIII The Irrepressibles »My Friend Jo«** *(Major Record Label / Coop / Universal)* **IX Jamie Lidell »Compass«** *(Warp / RTD)* **X CocoRosie »Lemonade«** *(Souterrain Transmissions / Universal)* **XI Jenny Wilson »Pass Me the Salt«** *(Gold Medal / Playground / Edel)* **XII Matthew Herbert »Leipzig«** *(Accidental / PIAS / RTD)* **XIII Cibelle »Sad Piano«** *(Crammed Discs / Indigo)* **XIV Christy & Emily »Firefly«** *(Klangbad / Broken Silence)* **XV Hans Unstern »Paris«** *(Nein, Gelassenheit / Staatsakt / RTD)*

Zusammenstellung: Martin Hossbach

spex

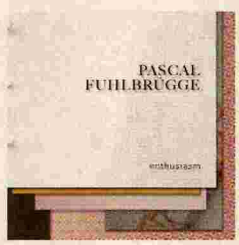
Nashs neuem Album exemplarisch: »Kiss That Grrrl«. Und über ihre neue Single »Do Wah Doo« schreibt Nash in ihrem Blog: »It kind of delves a little into the fact that us girls are always set against each other in society, how girls are meant to view each other as competition and feel insecure and shit.« Nieder mit den Patriarchen? Da hallt für einen Moment der berühmte Schlachtruf »Oh Bondage, Up Yours!« von X-Ray Spex nach, der unbestrittenen Riot-Grrrl-Referenzband. Das ist aber insofern doppeldeutig, als Nash in dem zur Single gedrehten Video eine Stewardess spielt, die einer anderen Stewardess den Steward vor der Nase wegküsst. Nash schreibt die Ambivalenz zwei Zeilen später in ihrem Blog fort: »But at the same time it's not really about that, it's just about someone who's mean. Like if a guy's a dick he's just a dick, there's no real politics behind that.« Okay: Dann geht es also doch ›nur‹ um privat(isiert)e Probleme, die ›man‹ als (selbstverständlich heterosexuelle) Frau mit Jungs hat und ergo wegstecken muss?

Reihse: Worum auch immer es geht: Kate Nash macht Popmusik in Großbuchstaben, also: POPMUSIK, und dem ordnet sie alles unter. Sie hat einen süßen Londoner Akzent, sie singt »babababa«, »bam balam balam bam«, »whooo«, dann singt sie »bitch«, und im »Mansion Song« fällt ein gutes Dutzend mal das Wort »fuck«. An ein, zwei Stellen wird es mal kurz albern rockistisch, darüber kann man aber locker hinweghören, denn es überwiegt eine von Rockabilly infizierte Popmusik, mit Bläsersätzen, Girlgroup-Chören, verstimmten Gitarrenriffs, und mit genügend verqueren Elementen und Überdrehtheiten, die das Album somit auch für Compact-Organisation- und él-Records-Hörer hörbar machen. Eine Extrem-gute-Laune-Platte, mit anderen Worten: eine der Platten, für die eigentlich mal Majorlabels erfunden wurden, damit sie weltweit richtig groß machen, was weltweit richtig groß gehört.

Piegsa: Einverstanden: Das Album macht gute Laune. Und Ziel der feministischen Popkritik war es sicher auch nicht, Männern noch mehr Möglichkeiten zu bieten, an Künstlerinnen rumzumäkeln. POPMUSIK also! Ellie Goulding, eine weitere junge britische Musikerin, versucht sich auf ihrem Debütalbum »Lights« mit anderen Mitteln am selben Ziel. Wir hören: freundliche Songs auf halber Strecke zwischen Folk- und Synthie-Pop. Inspiriert vom »Neuen Popper« Frankmusik (vgl. Spex #323) und produziert vom ebenfalls britischen Produzenten Starsmith, überrascht es nicht, dass die Kritiker der BBC Goulding in der »Sound of 2010«-Liste den ersten Platz einräumten. Immerhin wurden dort im vergangenen Jahr bereits die vergleichbaren Little Boots und La Roux gefeiert. Allerdings: Beats und Bässe treten bei Goulding weniger stark in den Vordergrund als bei der Doppelspitze des Synthie-Revivals im vergangenen Jahr, dafür sind die Songs verspielter. Und während es auf Nashs »My Best Friend Is You« manchmal rüpelig rumpelt und man an Riffs, Songtiteln und Textzeilen hängen bleibt, klingt »Lights« wie frisch gebohnert. »Grrr« hört man bei Goulding nicht. Stattdessen: die Sehnsucht nach vollständiger Hingabe. »Why don't you be the artist and make me out of clay / Why don't you be the writer and decide the words I say«. Und dazu: Glockenspielgeklöppel und ein verhallender Synthetikstreicherstreif.

Waak: Hört man denn da richtig? Auch in ihrem Song »Under the Sheets« gibt sich Elli Goulding gründlich unemanzipiert und ihrem Gegenüber schwül-gefügig ergeben, sie quietscht da irgendwas von »Killing me under the sheets«. Das ist im Prinzip auch nicht besser als »Heat between the Sheets« – so heißt ein Song des Schmierlappens Marc Terenzi, dem Ex der niedersächsischen Popkuh Sarah Connor.

Reihse: »Am liebsten«, muss sich der abgebrühte Goulding-Produzent gesagt haben, »ist mir eine Stimme wie eine weiße Leinwand aus dem Fachgeschäft: gut gewebt mit einem Hauch Charakter, aber nicht zu viel, sodass ich sie mit EQ, Pitch-Shifter und Voice-Transformer mal zu Kate Bush, mal zu Björk, mal zu Madonna biegen kann; und damit lässt sich das schwache Songwriting doch ganz gut übertünchen.«



PASCAL FUHLBRÜGGE

»Enthusiasm«

*(Hand*11 / Buback / Indigo)*
09.04.10

Braun: Been there, done that. Bei Kolossale Jugend spielte er Gitarre, bei der Plattenfirma L'Age D'Or den Gründer. Auf seinem zweiten Soloalbum »Enthusiasm« schlüpft Pascal Fuhlbrügge jetzt in das Rollenmodell des zusammenführenden Aggregators, indem er das aus der vernetzten Welt bekannte Prinzip des Cloud Computings auf die Musik überträgt. Als Ergebnis dieser Arbeitsmethode sprüht die Playlist des Albums vor Versatilität, tauchen unzählige Freundinnen und Seelenverwandte Fuhlbrügges auf. »Bigger than this Town« etwa ist ein völlig überdrehtes Neo-Electroclash-Duett, bei dem Thomas Mahmoud, bis 2007 Sänger der Band Von Spar, und Elena Lange von Stella singen (Lange zur Abwechslung auf Japanisch). Mahmoud taucht in weiteren Tracks auf. Schönstes Beispiel: das eröffnende Stück »H2O«, ein erhabenes, weitflächiges Arrangement aus mehrfach übereinandergelegten Stimmen, darunter Mahmouds hoher Gesang. So muss man von einem Autorenalbum der neueren Art sprechen, das im Unterschied zu den jüngsten Werken von Massive Attack oder Gorillaz die beteiligten Sängerinnen, Sänger und Kollaborateure nie im Sinne eines Namedroppings ausstellt und immer dann seine Höhepunkte hat, wenn es total gaga zugeht.

Piegsa: Da ist zum Beispiel dieser Pingpong-Ball, der vor der Dub-Kontinuum-Kulisse des Instrumentals »Don't Ask« umherhüpft. Auf einmal betritt der neue Sound die Bühne. Möchte, dass man ihm folgt. Verschwindet plötzlich. Taucht wieder auf. Seltsam betörend ist das. Und crazy.

Braun: Die Instrumentals sind großartig, da Fuhlbrügge durchweg Soundmotive zu setzen weiß, die imstande sind, die ›fehlende‹ Stimme zu kompensieren. In »Burn After Hearing« etwa ertönt ein synapsenmassierendes Nebelhorn, in »Ghost of Things to Come« wird eine Whodunit-Krimispannung aufgebaut, schließlich ein Energieausbruch in dem Track »Kind Noises«: Wir hören einen dynamischen Beat, der von dem seit einem Jahr im Netz kursierenden »Stylo«-Demo der Gorillaz informiert scheint. In der Wertschätzung von Rock, Electronica und Surrealismus ist »Enthusiasm« eine höchst verschrobene Sammlung.

Dax: Zurück zur Textebene: Thomas Mahmoud textete und singt auch in dem Lied »Behalt die Stellung, kühl«. Vielfache Verneinung: Im Refrain singt er »Nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein«, in den Strophen wendet er sich vermeintlich fraternisierend an den Hörer: »Mach dir nichts vor / Ey! / Und schau dich an / Behalt die Stellung / Mach die Kippe an und tritt ein für deine Ideale«. Selten in der letzten Zeit klang ein Beitrag zur Post-Ökonomie und zur allgemeinen Post-Verwirrung so zynisch und empathisch zugleich.

Krämer: Richtig spannend werden diese dicht gebauten, klugen Elektropop-Werke mit ihren Minimal- und Trance-Elementen, wenn man sie vor dem Hintergrund von »Bourgeois With Guitar« hört, Kristof Schreufs an dieser Stelle als Platte der Ausgabe im letzten Heft verhandeltem neuen Album – Fuhlbrügge und

Schreuf haben ja eine gemeinsame Vergangenheit als Kolossale Jugend. Ansonsten: »Bigger than this Town« schwingt mit seinen Zeilen »I need a beat to hold me tight / I need a beat to bring me through the night«, wenn auch ungleich wortkarger, auf ähnlicher Wellenlänge wie »24/7«, die Disco-Rave-Platte der einstigen Lado-Band Die Sterne. Clubkultur kommt hier in ›die besten Jahre‹. Das klingt trotz gelegentlich hervorgekehrter ›Verrücktheit‹ nicht besonders wild, dafür sehr reif und, nach einem weiteren Hören von »Behalt die Stellung, kühl«, auf überzeugende Weise ideologiefrei.

CHRISTY & EMILY

»No Rest«

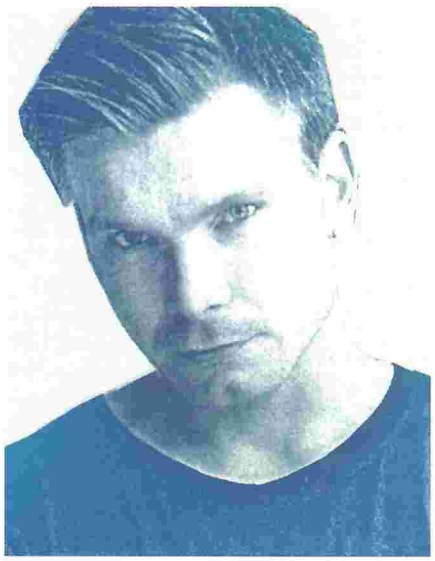
(Klangbad / Broken Silence)
05.02.10

Dax: Zwei, die narkotisiert in schwer fassbaren Traum- und Zeitschleifen kreisen. »Don't you ever dream that you're like the kings and monsters? / Sleep tight, sleep tight, sleep tight, sleep tight« – Christy Edwards und Emily Manzo driften mit ihrem direkt an die frühen The Velvet Underground anknüpfenden opaken Harmoniegesang, mit ihren dunklen, minimalistischen Arrangements und vergangene Jahrzehnte beschwörenden Melodien an Musik an, die heute so nicht mehr gemacht wird, aber nie unmodern war.

Hübener: Die dunkel schimmernden, balladesken Songs setzen dabei nicht auf den grellen Effekt, sondern auf jene Je-ne-sais-quoi-Wirkung in der Kadenz, die dazu führt, dass man von dieser Musik nicht mehr loskommt. Ihre Gesangsmelodien sind so klar wie eingängig, und doch hängen sie immer wieder in der Luft, umweht von merkwürdigen Leerstellen, untermalt von repetitiv-monotonen Akkordfolgen auf dem Klavier. Der Song wird bei Christy & Emily immer wieder ins Offene des atmosphärischen Tracks ausgefranst. Mal erinnert die einfache Herangehensweise an die karge Poesie der Young Marble Giants, mal lassen ihre stoischen Gitarren Lou Reed anklingen: Die beiden New Yorkerinnen transponieren Punk-Minimalismus und Neue-Musik-Vergangenheit zu etwas sehr Eigenem, Neuen.

Waak: Jedes Stück ist imstande, atmosphärische Bilder aufzurufen, die anders zu sich selbst und anders zu den anderen sind. Auf ihre Weise einnehmend sind sie dabei alle: »Sundowners« lässt die Luft mit Barrelhouse-Piano, Mundharmonika und leicht verschlepptem Harmoniegesang vor Unklarheit erzittern, »Guava Tree« greift auf die opiatische Melodie von Dylans »Gates of Eden« zurück, und das in einen lahmenden Basslauf gehöhlte »Cave« besticht durch Zurückgenommenheit – hier irrlichtern ein Gitarrenmotiv und ein getrommelter Rhythmus durch Düsternis und Verlustangst: »Stars shine above us, like others who love us, how brightly they glow«. Dieser Song ist in seiner hypnotischen Abgebremstheit der klare Höhepunkt des Albums. Aber alles wäre nichts ohne ihren Gesang – das Album wird trotz seiner relativen Heterogenität von zwei Stimmen zusammengehalten, die sich mal für sich, dann wieder gemeinsam erheben. Eine vermeintliche ›Harmlosigkeit‹ von Christy & Emily begreifen wir im Laufe der Zeit als Unmittelbarkeit.

Krämer: Der Eindruck einer vermeintlichen Harmlosigkeit kommt nicht von ungefähr: Immer wieder meint man, diese Songs



MUSIK ZUR ZEIT

Marcel Dettmann

ist Resident-DJ im Berghain. Sein erstes Studioalbum »Dettmann« erscheint dieser Tage auf OstGut Ton (vgl. Feature auf S. 12).

Depeche Mode: »Speak & Spell« *(RCA, 1981)*
Depeche Mode sind ein wichtiger Teil meiner Jugend. »Speak & Spell« ist vielleicht nicht das beste Album von ihnen – aber weil es ihr erstes ist, für mich unverzichtbar. Songs wie »Photographic« nehme ich heute noch gern mit auf Reisen.

Nitzer Ebb: »Belief« *(Geffen, 1989)*
Als ich dieses energiegeladene, äußerst tanzbare Album zum ersten Mal gehört habe, war ich total gefesselt. Ich kann mich immer noch genau an den Tanzschritt erinnern: Drei Schritte vor und drei zurück. Songs wie »Hearts and Minds«, »Shame« oder das geniale »Control I'm Here« sind für mich Meilensteine der elektronischen Musikgeschichte.

Anthony »Shake« Shakir:
Frictionalism 1994-2009 *(Rush Hour, 2009)*
Ein Sammelwerk des Schaffens von Anthony »Shake« Shakir, dem Meister des Rhythmus. Jeder einzelne dieser lange Zeit nicht erhältlichen Tracks ist absolut genial und fürchterlich tanzflächenwirksam. Shakes Einfluss auf die Geschichte der Clubmusik der letzten zwanzig Jahre ist unübersehbar.

Mark Lane: »Who's Really Listening?«
(MetaWaveClassics, 2001)
Eine Wiederveröffentlichung des im Jahr 1984 erschienenen Debütalbums von Mark Lane. Neben dem ursprünglichen Material birgt es sieben, zum damaligen Zeitpunkt unveröffentlichte Bonustracks. »The Poison for Me« hat mich zum Träumen gebracht.

Twilight Ritual: »Rituals« *(Genetic Music, 2005)*
Ursprünglich 1986 unter strenger Limitierung veröffentlicht, wurde das Album 2005 neu aufgelegt. »I Never Called You a Dream« ist mein absoluter Lieblings-Track. Ich habe mir dieses Stück unendlich oft angehört.

genau so schon irgendwo, von irgendwem anders gehört zu haben. Dass Christy & Emily dennoch nie wie Epigonen wirken, dürfte auf Hans Joachim Irmlers wirklich großartige ätherisch-gelassene Produktion zurückzuführen sein, die den zehn Songs eine majestätische Aura verleiht. »No Rest« entwickelt sich so zu einem Erlebnis mit Sogwirkung.

GOLDFRAPP

»Head First«

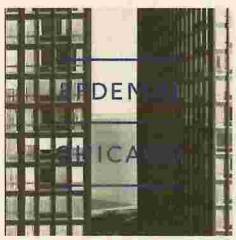
(Mute / EMI)
19.03.10

Hammelehle: Hilfe! Witzige Großraumdiscomusik. Wer vorhat, demnächst eine Einladung zum Gangbang anzunehmen, sollte wenigstens darauf achten, dass dort nicht die neue Platte von Goldfrapp läuft.

Waak: Michalsky-Handtaschendisco. Acht Songs im Stile notorischer Eurodisco-Chart-Fremdschämer. Mehr als die ersten Takte erträgt man von keinem der Stücke auf »Head First«, das muss aber auch reichen: »Rocket« zitiert die Stadion-Synthesizer von Van Halens »Jump«, »Alive« gerät nach wenigen Takten ABBA-Intro zum Minogue-Verschnitt. »I Wanna Life« emuliert die Italo-Synthies Giorgio Moroders und erinnert an dessen Erbsünde, den »Flashdance«-Soundtrack. Und das esoterisch-ätherische Sound-Laminat in »Voicething« wurde humorfrei bei Enya abgepaust. Über allem haucht dann Sängerin Alison Goldfrapp peinigende Grabbelsprache: »Uhuhu / Hello hello / Aaaahh / Feeling alive again«. Wenn dieses Album witzig gemeint sein soll, verhält es sich mit ihm wie mit schriftlicher Ironie – die ist bekanntlich schwer vermittelbar. Wenn es hingegen, und das steht angesichts Alison Goldfrapps bizarr-abgründiger Blog-Einträge auf ihrer Website zu befürchten, ihr voller Ernst ist, gilt nach wie vor: Diese Band hätte nach ihrem düster-atmosphärischen Debüt »Felt Mountain« aus dem Jahr 2000 gut daran getan, nie wieder ins Studio zu gehen.

Dax: Zum ersten Mal scheint sich Alison Goldfrapp wirklich wohl in ihrer Haut zu fühlen. Dass sie heute, Jahre zu spät, im Achtziger-Trash-Revival eine neue Heimat gefunden hat, erinnert daran, was für eine bemitleidenswerte Odyssee die einstige Kunststudentin mit ihrer Band hinter sich hat: Goldfrapp begannen einst als orientierungslose Portishead-Chinakopie, empfahlen sich zwischenzeitlich einen Tick zu laut für einen James-Bond-Song (den sie nie bekamen), verirrten sich zuletzt in gebleachten Cinemascope-Folkklängen. Auf »Head First« manifestiert sich dagegen eine gewisse und durchaus willkommene Leichtigkeit – allerdings kündet jeder Song vom ebenfalls leider unerfüllt gebliebenen Wunsch nach einer Pet-Shop-Boys-Produktion. Neil Tennants queere Coolness hätte Goldfrapps Songs mit Noblesse benetzen können – dass es nicht dazu kam, ist schmerzhaft.

Hübener: Das hier ist Musik für Leute, die Musik eigentlich gar nicht mögen. Konfektionsware für Schnellrestaurants. Musik der Sorte, die dafür sorgt, dass zu keinem Zeitpunkt Stille eintritt. »Head First« klingt, als wäre es komplett von einer Software geschrieben worden, die Musik automatisch zur Geräuschkulisse rundlutscht. ABBA, Minogue und Moroder sind ja wahrlich keine schlechten Referenzen, aber alles, was diese drei Monolithen ausmacht, ist hier nurmehr als Spurenelement auszumachen. Das, was die schwedische Neo-Italo-Hohepriesterin Sally Shapiro seit zwei Alben richtig macht, wird hier falsch angegangen, sagen wir vereinfacht: weil es an der Liebe fehlt. Aber ohne die geht's nun mal schlecht.



EFDEMIN

»Chicago«

(Dial / Kompakt)
24.05.10

Braun: Ein Album »Chicago« zu betiteln, zeugt angesichts der starken Chiffre, für welche die Stadt im Clubkontext steht, von Selbst- und Geschichtsbewusstsein. Zugleich ist klar, dass kein Retro-House zu erwarten ist, wenn Efdemin alias Phillip Sollmann derartig vorprescht. Zu vielschichtig klangen bis dato die Tracks des House- und Techno-Produzenten, der an der Wiener Universität für Musik und Darstellende Kunst Computermusik studierte. Mit Stücken wie »Bergwein« und »Acid Bells« reüssierte Sollmann 2006 zur Zeit der Renaissance von Afterhour-Kultur und Glücksbringer-Tunes. ›Verstrahlt‹ lautete das

Schlüsselwort jener Tage, und auch auf »Chicago« klingt Efdemin wieder, als hätte er in seinem Leben bereits MDMA in ausreichenden Mengen eingenommen. Doch programmierte er die Tracks seines zweiten Albums mit wirkmächtiger Disziplin: Um das Abseitige zu beschwören, braucht er stets nur punktuell einen überraschenden, zündenden Sound. Die Gabe Efdemins besteht genau in diesem Unterwandern des Erwarteten mit kleinsten chirurgischen Eingriffen. Hat die Bassline Beulen, muss er sie nur mit seinem Gespür für Timing unterbrechen, damit sie hinterher umso sonderbarer wirkt. Deutlich auf »Chicago« zu hören: das für ihn so charakteristische Federn der Beats zu statischen Keyboard- und Orgelflächen.

Phillip Sollmann alias Efdemin pflegt ein überaus humorvolles Verhältnis zu den Codes der eigenen Genres House und Techno

Lintzel: Das Lebenslaufzitat »an der Wiener Universität für Musik und Darstellende Kunst ausgebildet« könnte den Verdacht aufkommen lassen, Sollmann verstehe Techno als Fortsetzung von E-Musik mit anderen Mitteln. Das ist zum Glück nicht der Fall, denn er steckt immer noch knietief im Nachtbetrieb und hat außerdem ein überaus humorvolles Verhältnis zu den Codes des eigenen Genres. Das fängt schon an mit der Betitelung des ersten Tracks: »The Revenge of the Giant Cowbell« ist ein selbstreferenzielles Späßchen, das auf die ewige Wiederkehr der immergleichen Club-Signalsounds anspielt, aber auch auf den eigenen Hit »Acid Bells«. Anders als etwa sein Label-Kollege Pantha du Prince versucht Efdemin nicht, der ontologischen Stumpfheit von Techno und seiner geraden Bassdrum durch allerhand Überbau zu entfliehen. Hier ist Reduktion noch Trumpf, und wie beim Auflegen ist Sollmann auch auf Albumlänge ein großartiger Teaser, der das Spiel von Nähe und Distanz brillant beherrscht. Gleichwohl hat er sich für einige Erweiterungen des eigenen Sound-Inventars entschieden. Denn insgesamt geht es verspielter zu als noch auf dem unbetitelten Vorgängeralbum. Klar, metallische Kühle und furztrockene Bassdrums hören wir zwar immer noch, aber atmosphärisch franst das Format Techno/House hier aus in Richtung deepem Stolper-House und Jazz. Wobei Letzterer weder als daddelig-situatives Ornament noch als Gratis-Bedeutungsträger dient, sondern vielmehr ein Tool ist, mit dem sich historische Tiefenformationen freilegen lassen. Ähnlich wie Moodymann oder Theo Parrish macht sich Efdemin an den Wurzeln von House und Techno zu schaffen – und stößt dabei auf die schillernde afroamerikanische Musikgeschichte von Chicago.

Braun: Im langen letzten Track »Wonderland (The Race for Space)« wird schließlich dem Jazz des Art Ensemble of Chicago mit seinem teils afrikanischen, teils klassischen Jazz-Instrumentarium Reverenz erwiesen: Chicago ist für Efdemin der Sehnsuchtsort, an dem US-amerikanische Musik im 20. Jahrhundert regelmäßig erneuert wurde – an dem der Blues elektrifiziert, der Jazz über den Black Atlantic verschifft, die ersten House-Beats im Club Warehouse gemixt wurden. Die Stadt als paradiesischer Garten der elektronischen Tanzmusik, in dem Genrefixierungen wie ›House‹ und ›Techno‹ nicht mehr Not tun.

Lintzel: Und so könnte »Chicago« auch durchaus als Antwort auf Moodymanns geniale »Det.riot '67«-EP gehört werden. Denn auf methodisch ganz ähnliche Weise wie Moodymann es 2008 auf ihr mit Detroit gemacht hat, schürft Efdemin hier in der musikalischen Stadtgeschichte Chicagos – und manifestiert dies durch den Einbau diverser Sprach-Interludes und Alltagsgeräusche.

SHARON JONES & THE DAP-KINGS

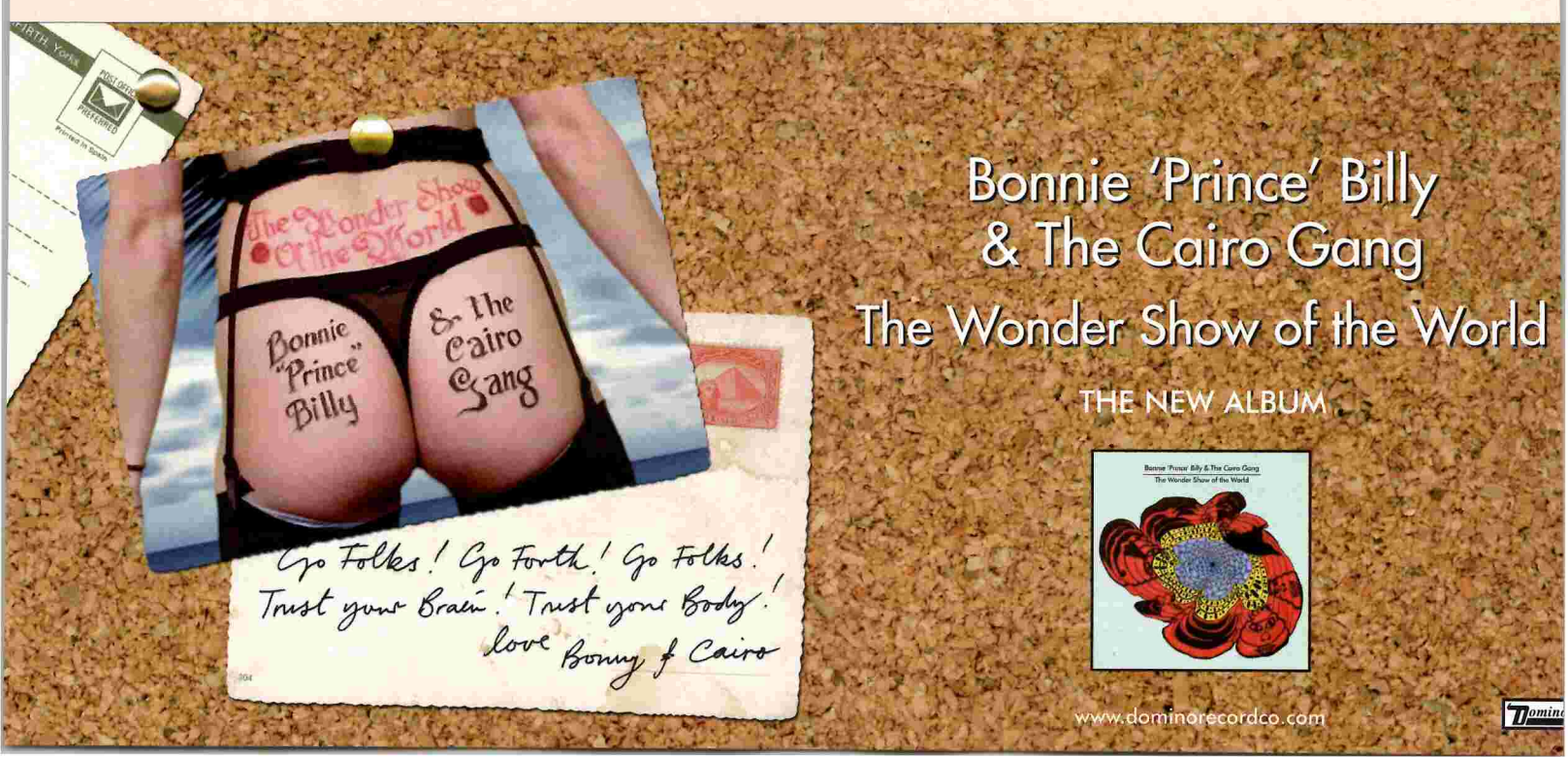
»I Learned the Hard Way«

(Daptone / Groove Attack)
09.04.10

Reihse: Was hat dieses Album im Pop Briefing zu suchen?!

Dax: Sharon Jones mag keine Gegenwartsmusik machen, wenn sie mit ihrem vielköpfigen Soul-Orchester streng konservativ Traditionen wahrt, aber diese Platte ist so tight, vielleicht, wie Anita Baker einst tight war.

Hammelehle: Der Soul von Sharon Jones & The Dap-Kings klingt, als befänden wir uns im Harlem des Jahres 1966. Retromusik, genau, und damit machen sie nichts anderes als Raphael Saadiq und seine poppigeren, erfolgreicheren Schwestern im Geiste, Duffy und Amy Winehouse – auf deren Album »Back to



THESE BEATS ARE LEGAL

Hiphop und R&B mit Stephan Szillus

ERYKAH BADU hat sich schon mit ihrem letzten Album erfolgreich von der Stigmatisierung durch die lästige Zuschreibung ›NeoSoul‹ befreit (vgl. Jonathan Fischers Text ab S. 40). »New Amerykah Part Two (Return of the Ankh)« *(Universal Motown)* wurde unter Mitwirkung desselben kreativen Teams umgesetzt: Ahmir »?uestlove« Thompson an den Drums, Steven »Thundercat« Bruner am Bass, James Poyser an den Keyboards, Karriem Riggins an den Percussions. Über allem schwebt die Seele des verstorbenen, mit Badu eng befreundeten Produzenten J Dilla, der hier an den Pulten von Madlib oder Sa-Ra Creative Partners würdig vertreten wird. Ein Album voller innovativ gebrochener Beats, angenehm erwachsener Soulmusik, esoterisch-spiritueller Lyrics und moderner Sound-Einflüsse. Das Werk schließt nahtlos an den hervorragenden Vorgänger an.

Das Rap-Album des Frühjahrs haben **Freeway & Jake One** mit »The Stimulus Package« *(Rhymesayers / RTD)* abgeliefert. Ersterer ist ein ehemaliger Jay-Z-Zögling aus Philadelphia und steht am Mikro, Letzterer ist Indie-Beatschmied aus Seattle und in der Vergangenheit durch seine vielseitigen Sampling-Hymnen für Künstler von De La Soul bis Young Buck aufgefallen. Ihr Kollaborationswerk klingt mit seiner druckvoll-modernen Produktion bei gleichzeitig traditionalistischer Herangehensweise angenehm frisch und dennoch zeitlos. Freeways markantes Organ und sein charakteristisch hektischer Flow harmonieren perfekt mit den basslastigen Instrumentals, deren Einflüsse sind: Eastcoast-Sound der frühen nuller Jahre (also der Roc-A-Fella-Ära) und aktuelle Mainstream-Produktionen von DJ Toomp und Justice. Jake One hat übrigens auch beim neuen **CYPRESS-HILL**-Album mitproduziert, das für Hiphopper natürlich ein vergleichbares Ereignis ist wie ein neues AC/DC-Album für Rockisten. Dass B-Real, Sen Dog und Eric Bobo noch mal von der Formelhaftigkeit ihrer Releases der letzten zehn Jahre abweichen, darf jedoch bezweifelt werden. Auf »Rise Up« *(Priority / Capitol / EMI)* gibt es das übliche Mischmasch aus schweinerockigen Crossover-Tracks mit Musikern von Audioslave oder System Of A Down und breitwandigen BoomBap-Hymnen für Festivalbühnen. Statt DJ Muggs' düster-hypnotischen Loops, die nur noch auf zwei Stücken zum Tragen kommen, wurden Produzenten wie Pete Rock oder Jim Jonsin beauftragt, den klassischen Cypress-Hill-Sound für 2010 zu interpretieren. Etwas mehr Zeitgeist hätte dem Album nicht geschadet. Die Fans werden es ihnen trotzdem danken.

DRAKE, der meistgehypte Rapper des vergangenen Jahres, hat mit »Over« *(Young Money / Cash Money / Universal)* die erste Single seines für Mai angekündigten Debütalbums »Thank Me Later« fertiggestellt. Auf einem hymnischen Stop-&-Go-Instrumental des Kanadiers Boi-1da demonstriert Drake hier einmal mehr, was er am besten kann: das ›good life‹ aus der Perspektive des charismatischen Aufsteigers zelebrieren, dabei Persönlichkeit und Attitüde transportieren und im Vorbeigehen noch alle für ihn relevanten Zielgruppen (Hiphop-Heads, R&B-/Pop-Fans, Frauen) abfrühstücken. Man muss Drake zugestehen, dass er es wie kein zweiter MC seiner Generation versteht, die plumpen Klischeefallen des modernen US-Rap zu umschiffen und spielerische Referenzen wie ein Dead-Prez-Zitat so geschickt einzubauen, dass es trotzdem zu keinem Zeitpunkt nerdig oder eigenbrötlerisch wirkt. Zum zweiten urbanen Hit des Frühjahrs entwickelt sich zielstrebig »I Need A Dollar« *(Stones Throw / Groove Attack)* von **ALOE BLACC**, der auch zur Titelmelodie der neuen, von Mark Wahlberg produzierten HBO-Serie »How to Make It in America« erkoren wurde. Im Throwback-Soulgewand irgendwo zwischen Mark Ronson und Mayer Hawthorne angesiedelt, könnte dieser Song endlich den Durchbruch für den talentierten und seit Jahren im Underground von Los Angeles aktiven Sänger und MC darstellen. Zu wünschen wäre es ihm.

Black« haben übrigens einige Musiker der Dap-Kings gespielt. »I Learned the Hard Way« ist nun bereits die vierte Platte, die die 53-jährige Jones mit der Gruppe aufgenommen hat. Tadellose Musik, ein paar hübsche Songs, aber – wie sagte doch schon Paris Hilton über John McCain: »Old, like really old.«

Hübener: Neophilie hingegen ist auch eine fragwürdige Sache. Denn die Forderung, dass ständig Neuland zu entdecken sei und innoviert werden müsse, dass noch nie Dagewesenes zumindest durch postmoderne Rekombination von bereits Vorhandenem zu entstehen habe, geht von der Fähigkeit zur Vervollkommnung des Seins aus. Und basiert damit auf einem linear-progressistischen Weltbild, welches – wie andere säkulare Utopien auch – das heilsgeschichtliche Schema christlicher Teleologie (sprich: ein gleichgewichtiges posthistorisches Endreich als Zielpunkt) auf die Musikhistorie überträgt. Having said that, ist es dennoch mehr als befremdlich, wenn jegliches Neue auf derart verbissene und nahezu maschinenstürmerische Weise perhorresziert wird …

Waak: … ein Wort, das sogar der Fremdwörter-Duden nur widerwillig übersetzt als: »mit Abscheu zurückweisen, mit Entschiedenheit ablehnen« …

Hübener: … wie eben bei Sharon Jones & The Dap-Kings. Die Band bedient sich analoger Aufnahmetechniken und verwendet Vintage-Instrumente, um einen Sound zu rekonstruieren, den man vor Jahrzehnten auf Platten der Labels Motown und Stax hören konnte. Streng verboten ist im Studio alles, was nach 1975 erfunden wurde. Auch die Covergestaltung ahmt bis ins Detail die vergangene Zeit nach. Die Band verrichtet diese Arbeit des Nachempfindens perfekt. Das Vorgehen gleicht dem der Reenactment-Szene, die historische Schlachten nachstellt. Dass aber bitte zum Lendenschurz keine Armbanduhr getragen wird! Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen: Die Musik ist gut.

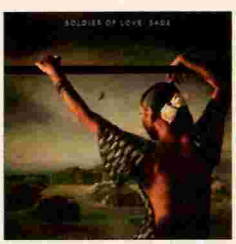
Hammelehle: Die Momente genialen Aberwitzes, die aus »Back to Black« eine Platte machten, bei der es letztlich völlig egal war, ob sie alt klingt oder nicht, weil sie ihre eigene Relevanz entwickelte, findet man hier aber nicht. Sharon Jones & The Dap-Kings verkörpern den Typus des Musikers als Malocher, ein wenig flamboyantes, aber liebenswert bodenständiges, ja geradezu sozialdemokratisches Konzept. Der Verdacht drängt sich auf, dass alter Soul der Dixieland unserer Tage ist.

Piegsa: Wenn Soul der neue Dixieland ist, dann ist das immer noch ein zivilisatorischer Fortschritt.

Hammelehle: Die These ist gut, aber: Warum sollte die bloße Rekonstruktion eines anderen historisch gewordenen afroamerika-

nischen Genres einen zivilisatorischen Fortschritt darstellen? Auch wenn Sharon Jones & The Dap-Kings noch so frisch gebohnert musizieren mögen – inwiefern unterscheidet sich ihr Konzept grundsätzlich vom Wiederaufbau des Berliner Stadtschlosses im Stil Andreas Schlüters? Wird nicht der Geist des Aufbruchs, für den Soul in den Sechzigern und Siebzigern stand, regelrecht pervertiert, wenn die Musik heute als bloße nostalgische Soundkulisse dasteht?

Piegsa: Klar, man kann Rekonstruktion mit guten Argumenten stets ablehnen. Aber trotzdem gibt es auch in der Rekonstruktion Abstufungen – auch über das Stichwort ›gebohnert‹ hinaus. Denn auch wenn Jones' Musik nostalgisch klingt: Die verhandelten Themen bleiben aktuell. Während deutsche Dixieland-Kapellen allzu oft an Minstrel-Shows erinnern, geht es bei Jones darum, trotz eines gebrochenen Herzens (»The Game Gets Old«, »I Learned the Hard Way«) und leeren Portemonnaies (»Window Shopping«, »Money«) aufrecht durchs Leben zu gehen. Was könnte besser ins Jahr 2010 passen als ein Album über Würde und Armut?



SADE

»Soldier of Love«

(Sony)
05.02.10

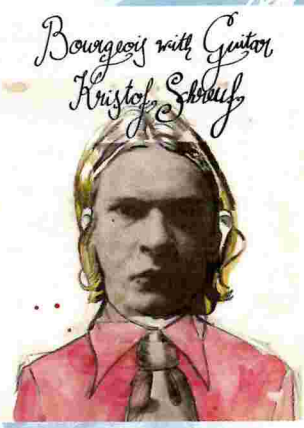
Reihse: Wie zu erwarten, gibt es an dem neuen Album der Band Sade um die Sängerin Sade Adu nichts auszusetzen. Ganz im Gegenteil: Ihre Stimme ist auf »Soldier of Love« gut wie nie zuvor – ausgeruht in den Balladen und kraftvoll, wenn sie sich gegen die Musik behaupten muss. Was die Arrangements, die Instrumentierung und das Songwriting angeht, machen Sade hier den größten Schritt ihrer Bandgeschichte: Die titelgebende, erste Single marschiert schwer und düster und hat sich dabei doch eine poppige Leichtigkeit bewahrt – man denkt, so müssten Massive Attack heute klingen, um noch Relevanz zu haben.

Hammelehle: Sprechen wir über die gleiche Platte? Wer Sade schätzt, kann dieses Album nur, um das Mindeste zu sagen, schlapp finden. Es ist ja gerade die Grenze zwischen dem Leichten und dem Seichten, die Sade auf »Soldier of Love« in die falsche Richtung überschreitet. Waren ihre größten Alben, also »Promise« von 1985 und das im Jahr 2000 als bislang letztes erschienene »Lovers Rock«, von der Tiefe, Wärme und menschlichen Größe, die man Adu, einer äußerst reflektierten Benson-&-Hedges-Kettenraucherin, auch in ihren raren Interviews anmerkt, so ist »Soldier of Love« – allein der dämliche Titel! – eine Platte, die im Nirgendwo des leise gestellten Hintergrundradios verhallt.

Dax: Ein Song wie »In Another Time« lässt sich tatsächlich nur ertragen, wenn man die ersten drei, vier Sekunden loopt und auf den Rest verzichtet. Erst dann, ohne die frei von jeglicher Dramaturgie eingesetzten Preset-Schmusesounds, wird deutlich, was dieser Platte fehlt: Abstraktion. Die Musik ist richtungs- und positionslos, reine Projektionsfläche, man nennt es wohl ›geschmackvolle‹ Gebrauchsmusik, geschrieben für den Einsatz in Hotel-Lobbys, prätentiösen Restaurants und stillgelegten Ehebetten.

Hammelehle: Ärgerlich im Umgang mit Sades Musik waren ja gerade immer Ausdrücke wie ›geschmackvoll‹ – die nur dazu führen, dass die Plattenfirma das neue Album der versammelten Kulturjournalistenschar am Kaminfeuer mit Bordeauxausschank vorstellte. Eine zutiefst ungerechte Vereinfachung ihres Konzepts. Sades Musik war immer Soul, Slowtempo-Soul, der sich der Möglichkeiten aller anderen Formen ›seelenvoller‹ Musik bediente. »Soldier of Love« allerdings ist beinahe vollkommen seelenlos – deutlich wird das schon am prätentiösen, pseudo-wehmütigen Hallen der Gitarre im Eröffnungsstück »The Moon and the Sky« oder der ratlos daherkommenden Mischung aus Marschgetrommel und Maschinengewehrgitarren im Titelsong.

Szillus: Für Menschen mit verkürzter Aufmerksamkeitsspanne kann »Soldier of Love« tatsächlich eine Qual sein. Die zehn Songs brauchen ihre Zeit, die Musik kommt nicht schnell zum Punkt. Diese Strategie der Entschleunigung ist nicht nur eine ästhetische Entscheidung, man kann darin auch eine schlüssige Reaktion auf die Verbreitung von Popmusik im Datenformat sehen: »Soldier of Love« ist das Produkt von Verfechtern des Albumformats, ein Relikt aus einer vergangenen Zeit, doch gerade deshalb ist es offensichtlich so erfolgreich – in den USA ging das Album mit über 500.000 verkauften Exemplaren in der ersten Veröffentlichungswoche aus dem Stand auf Gold. Diesen vielen Käufern – von denen wohl niemand unter dreißig sein dürfte – verspricht Adus besänftigende Stimme in der Zeit der Blogs und Highspeed-Downloads Heilung durch »Electric Relaxation«, wie A Tribe Called Quest es einst nannten. Sade bilden damit den Gegenpol zu all den Ke$has, Lady GaGas und jeder Form von Zeitgeist.



kristof SCHREUF

»Bourgeois with Guitar«

CD. AB 16.04.2010 BUBACK/INDIGO BUBACK.DE/SH

15.04. BERLIN · FESTSAAL · KREUZBERG
11.05. MUENCHEN · LAAB
12.05. ULM · KRADHALLE
13.05. KOELN · KING GEORGE

DIE GOLDENEN ZITRONEN

18.5. ESSEN · GREND
19.5. KOELN · PAPIERFABRIK
21.5. TUEBINGEN · SUDHAUS
22.5. LA FAMILIA Y AMIGOS FESTIVAL LEIPZIG · CONNE ISLAND
23.5. FRANKFURT · CAFÉ EXZESS
02.7. A FELDKIRCH · POOLBAR FESTIVAL
03.7. A OTTENSHEIM · OPEN AIR OTTENSHEIM

BUBACK

TICKETS AN ALLEN BEKANNTEN VVK-STELLEN UND UNTER BUBACK.DE/TICK
SAEMTLICHE TOURDATEN UNTER: BUBACK.DE/KONZERTE

MUSIK ZUR ZEIT

Uffie

...ist die junge Mutter des Brat Rap. Ihr seit Jahren erwartetes Debütalbum »Sex Dreams and Denim Jeans« erscheint demnächst. In echt.

[redacted]

N. W. A.: »Straight Outta Compton« *(Priority, 1988)*
Dieser Track der »Niggaz With Attitude« hat einen massiven, kranken Beat, und der ist zeitlos. Er eröffnete 1988 ihr gleichnamiges Album, das waren die Anfänge von Gangsta-Rap und so einflussreichen Leuten wie Dr. Dre und Ice Cube. »Straight Outta Compton« bringt mich zum bouncen – immer.

Uffie: »ADD SUV«
Armand van Helden Remix *(Frühjahr 2010)*
»ADD SUV« ist ein Duett auf meinem Album, das ich mit Pharell Williams gemacht habe. Armand van Helden ist eine House-Legende. Sein Remix bringt die neunziger Jahre zurück – aber auf eine super Art und Weise!

Too Short: »Blow the Whistle« *(Zomba, 2006)*
Egal wann und wo ich auflege, »Blow the Whistle« ist immer mein erster Track. Ich liebe Too Short. Er war der Erste, der »Bee-yatch« gesagt und es zu seinem Markenzeichen gemacht hat. »And I'm still gon' yell it every time you see me in«. Sein Flow und seine Lyrics sind hier richtig dick, darüber pfeift das Flötchen. Feinster Westcoast-Hiphop. It's dope!

The Specials: »Ghost Town« *(Two-Tone Records, 1981)*
Gruselrufe am Anfang, wild gewordene Geisterchöre, der abgehangene Upbeat. Ska ist ätzend, aber » Ghost Town« ist SO TOLL. Damit standen sie 1981 in Großbritannien an der Spitze der Charts. Während auf den Straßen der Großstädte Rassenunruhen losbrachen, lösten sich The Specials auf.

SebastiAn: »Motor« *(Ed Banger, 2008)*
Mein Label-Kollege SebastiAn ist ein Genie. »Motor« klingt wie der Track heißt: nach Vollbeschleunigung und Abgehen – ein Brett von einem Dancefloor-Filler. Meine geheime Vergeltungswaffe beim Auflegen, das macht die Leute total wild und crazy!!!

JOHNNY CASH

»American VI: Ain't No Grave«

(American / Lost Highway / Universal)
26.02.10

Dax: Eine ungute Ahnung: Der zur Trademark gewordene »CASH«-Schriftzug und ein ›perfektes‹, den späten Cash vorausahnendes Kindheitsfoto lassen noch vor dem Erklingen des ersten Tons dieser angeblich letzten Nachlass-Veröffentlichung erahnen, dass kein Song auf ihr der starken Visualisierung standhalten kann. Da kann Cash den alten Gospel »A Satisfied Mind« mit den wie maßgeschneiderten Zeilen »When my life has ended / And my time has run out / My friends and my loved ones / I'll leave there's no doubt / But one thing's for certain / When it comes my time / I'll leave this old world / With a satisfied mind« hundertmal singen – diese Songsammlung ist Designermusik, die nicht zuletzt Diedrich Diederichsens messerscharfe Cash-Analyse bestätigt, wonach es im neuen Jahrtausend eine breite Kultur des Altseinwollens unter jungen Leuten gibt. Der Wunsch nach dem Rückblick auf ein gelebtes Leben sei ein ebenso berechenbares wie schreckliches psychologisches Symptom, weil sich darin eine Angst vor dem Leben selbst ausdrückt.

Krämer: Genau, wie soll man das bewerten? Wie soll man damit umgehen, dass Cashs Sterben und damit auch die Umstände dieser Aufnahmen wie das Finale einer Heldensage erzählt werden? Verbietet sich das Lachen, wenn die Platte tatsächlich mit den Worten »Well there ain't no grave / Can hold my body down« beginnt? Das hat etwas von der Selbstironie eines Zombies und soll doch wohl vom Aufbäumen gegen und dem gleichzeitigen Umarmen von Freund Hein handeln, portrait of the artist as a dying man. Allerdings ist dieser zwiespältige Eindruck nicht zuletzt die Konsequenz aus Cashs selbstbetriebener öffentlicher Inszenierung als Schmerzensmann, als Moses der Gegenwart, als Witwer, dessen Ehe mit June Carter auf der Bühne begann und dort in gewisser Weise auch bis zum Schluss anhielt – siehe, zum Beispiel, das Video zu »Hurt«.

Dax: Ein gutes Beispiel, weil das Video tatsächlich schockierte, als es ein wächsernes Schwebewesen zwischen Dies- und Jenseits vorführte. Cashs musikalische Interpretation von »Hurt« litt indes unter einem ganz ähnlichen Problem wie das gesamte vorliegende Album: Der Sänger, respektive seine abgezockten Nachlassverwalter bedienen ein Bedürfnis, ein Klischee.

Piegsa: Dass man über Johnny Cash ins Nachdenken kommt, auch über Moralisches, zeigt derweil: Das Erhabene, Berührende, Unmittelbare, das an anderen Stellen seines Spätwerks in Erscheinung trat, lässt sich offenbar nicht ewig in Portionen abfüllen und unter dem gelernten Banner verpacken. Schon gar nicht erzeugen.

Hammelehle: Warum eigentlich wird im Zusammenhang mit dem Spätwerk von Johnny Cash immer wieder der Begriff des ›Erhabenen‹ verwendet? Bemerkenswert an seinen späten Konzerten war doch, dass der Sänger sich weit weniger gravitätisch gab, sondern eine mitunter ziemlich Zirkusclown-hafte Art an den Tag legte – und gerade deshalb berührend und unmittelbar wirkte, um diese Begriffe einmal zu verwenden.

Krämer: Um noch mal auf den Helden zu kommen: Man mag heutige Reality-TV-Formate geißeln, sollte dabei aber nicht vergessen, dass schon Männer wie eben Johnny Cash oder John Lennon ihr Privatleben öffentlich machten, instrumentalisierten und dass dieser Nadelstreifen-Exhibitionismus ihrem Ansehen nicht geschadet hat. So wie Yoko Onos Albumcover von »Season of Glass« mit der blutverschmierten Brille des Mordopfers Lennon eine konsequente Fortschreibung der selbsttherapeutischen Entäußerungen der (ersten) Plastic Ono Band war, so schreiben auch die posthum veröffentlichten Rubin/Cash-Sessions die Cash-Story so zu Ende, wie er sie selbst einst begonnen hatte: mit dem Ernst eines traditionsbewussten Fackelträgers, mit dem Pathos eines Mannes, dessen Trost in der Einverleibung religiöser Hierarchien wurzelt. Und nicht zuletzt mit einem künstlerischen Selbstverständnis, das zwischen Symbolik und Substanz nicht immer notwendig klar trennte. Es gibt große Aufnahmen in den American Recordings, denen es auch nichts anhaben konnte, wenn man feststellte, dass »Personal Jesus« zur Westerngitarre gar kein Einfall von Rubin und Cash war, sondern bereits auf einer Single-B-Seite von Depeche Mode selbst angegangen worden war. Zu diesen großen Aufnahmen jedenfalls zählen die hier versammelten zehn letzten Songs nicht. Sie variieren einmal mehr bereits zuvor besser Performtes, irren in, man möchte fast sagen bewährter Brüchigkeit zwischen Glaubens- und Schwächebekenntnissen – Ersteres im streicherverklebten Bibelzitat »First Corinthians«, Letzteres

QUESTIONNAIRE

Essenzielle Fragen: Jamie Lidell

FRAGEN: LUKAS DUBRO

Jamie Lidell, 36, ist vor kurzem nach New York gezogen, nach zehn Jahren Berlin. Für sein neues Album »Compass«, das er mit Beck in Los Angeles aufnahm, kooperierte der Brite mit Feist, Gonzales, James Gadson, Chris Taylor (Grizzly Bear) und Pat Sansone (Wilco).

Ein guter Popsong braucht…?

…eine gute Snare. Wenn man nach einer langen Party vollkommen stoned ein Taxi nach Hause nimmt und im Radio Musik läuft, hört man nur noch den Gesang und die Snare. Das war schon zu den Zeiten der Beatles so, sagt auch meine Mutter, und das ist auch heute noch so, wenn man sich Ragga-Musik oder Sachen von Sean Paul anhört. Auf »Compass« benutze ich eine der besten Snares des ganzen Planeten, gespielt von James Gadson. Seine Snare ist so gut, dass sie Anfang der Achtziger gesampelt und als Pattern in den LinnDrum-Computer gespeist wurde – der Sound, der auch die ersten Alben von Prince prägte.

Meine liebste TV-Serie…?

…ist »Mad Men«. Eigentliche gucke ich nicht viel TV, ich habe seit zehn Jahren nicht mal einen Fernseher. Von »Mad Men« habe ich mir alle Staffeln gekauft, da die Serie gekonnt die politischen und gesellschaftlichen Zustände der sechziger Jahre abbildet. Es geht auch um Homophobie, Sexismus, Rassismus und Alkoholismus. Der Hauptdarsteller Donald Francis »Don« Draper arbeitet in einer Werbeagentur, er hat eine Frau und drei Kinder, aber auch viele Liebhaberinnen. Ein richtiger Macho. Wegen der Seitensprünge will sich seine Frau Betty in der dritten Staffel von ihm scheiden lassen, was sich allerdings als sehr schwierig erweist. Für Frauen war es in den USA der Sechziger nicht leicht, sich scheiden zu lassen. Interessant, wie sich diese Dinge mittlerweile verändert haben.

Mein liebstes Modelabel…?

…ist Facial Index. Das ist ein japanisches Label mit Sitz in New York, das sehr abgedrehte Brillengestelle herstellt. Ich sehe immer aus wie Harry Potter, wenn ich ihre Brillen trage, damit ärgere ich gerne Leute. Ihre Brillen sind fast kreisrund und gut verarbeitet. Überhaupt machen Brillen Spaß, man kann seinen Charakter komplett verändern, wenn man eine andere Brille trägt. Ich besitze auch zwei alte Gestelle, die ich mir mal in Paris gekauft habe. Ich weiß nicht, wer sie hergestellt hat, aber ich denke, dass sie aus den Fünfzigern stammen. Der Verkäufer war ein durchgeknallter Typ: Er spielt Mittelaltergitarre, aber sein Laden ist randvoll mit Brillen. Er ist ein sehr exzentrischer Mensch, es macht immer großen Spaß ihn zu besuchen. Meine damalige Freundin hat mir den Laden gezeigt.

Wenn ich nicht Musik machen würde, dann…?

…würde ich Videospiele programmieren. Als ich aufwuchs, war ich vollkommen süchtig nach ihnen – und damals waren Computer noch total langsam und klobig. 1982 bekam ich meinen ersten Computer, einen ZX-Spectrum 48K, ich spielte »Jet Set Willy« und »Manic Miner«. In dem Spiel, das ich selbst entwickeln würde, müsste man den Manager eines englischen Popstars spielen, der seinen Schützling in Holland erfolgreich und berühmt machen will – ein lebensnahes und cooles Spiel also.

Mein musikalisches Idol…?

…ist Sun Ra, da er mich täglich daran erinnert, dass hinter dem Musikmachen mehr steckt als einfach nur Platten zu verkaufen. Er gibt seinem Sound eine gewisse Menschlichkeit, die mir bei anderen Künstlern oft fehlt. Außerdem ist er ein spiritueller Mensch, für den Musik ein Schlüssel zu einem anderen Universum ist. Eine Zeitlang habe ich nur Sun Ra gehört, dabei war ich besonders angetan von seinem Album »Out There a Minute« und der Single-Collection, die auf dem Label Evidence erschienen ist. Seine Stilbreite ist enorm und deckt von Doo Wop bis Free Jazz alles ab. Diese Vielfalt findet sich in Hommage an Sun Ra auch auf meinem neuen Album »Compass«. Es gibt 14 Tracks, und jeder kommt aus einem anderen Genre. Trotzdem passen sie zusammen wie ein verrücktes Puzzle. Ich hoffe, Sun Ra hört mein Album irgendwo da oben im Himmel.

Mein Leben in Berlin…?

…spielte sich hauptsächlich in Kreuzberg ab, wo ich viel Zeit verbrachte. In der Reichenberger Straße war das Studio, in dem ich mit Mocky aufnahm. Viele liebe Menschen teilten sich diesen Ort. Peaches war oft dort und auch Olof von The Knife. Es war ein wichtiger kreativer Bezugspunkt für mich. Der Bezirk hat sich aber sehr verändert in den letzten Jahren. Fast die ganzen Nullerjahre lebte ich in Kreuzberg. Damals gab es noch viele Eckkneipen, doch die mussten nach und nach von Techno-Musik beschallten Bars weichen. Die Hipster haben also die Straße übernommen. Ich bin traurig, dass immer mehr Punks das Feld räumen müssen, denn sie sind es, die diese Gegend am Leben gehalten haben. Aber man muss locker bleiben, auch wenn sich alles verändert. Gentrifizierung ist nun mal der Lauf der Dinge. Die neuen und aufregenden Orte gibt es in einer Stadt wie Berlin immer dort, wo man sie zuvor nicht vermutet hätte.

Mein tägliches Ritual…?

…ist die Jagd nach einem guten Kaffee. In New York ist das zu einer täglichen Mission geworden. Es gehört zum Leben eines jeden jungen Stadtbewohners dazu, jeden Morgen einen ordentlichen Kaffee zu trinken! In der Nähe meiner Wohnung gibt es ein paar nette Läden, in denen sie fantastischen Kaffee anbieten, den besten, den ich je getrunken habe. Zu meinem Kaffee brauche ich außerdem ein gutes Frühstück, am besten mit Fruchtsalat, Eiern und meiner Freundin. Das macht mir gute Laune für den Rest des Tages. Rituell beantworte ich morgens auch meine E-Mails. Ich bin eben auch nur ein Mensch, der jeden Tag älter wird. Aber nicht zuletzt wegen dieser Rituale, an denen ich mich jeden Tag aufs Neue erfreue, fühlt sich das Leben gut an. Ich auf alle Fälle bin heute wacher und beweglicher als vor zehn Jahren. Ach ja, und wenn es sich ergibt, schaue ich gerne eine Folge »Mad Men«.

Jamie Lidell *»Compass«*
(Warp / RTD) 17.05.10

ODYSHAPE

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody

Gegenläufige Modelle erfinden, bewusst Kontrapunkte setzen, eine Antihaltung einnehmen – das sind innerhalb eines Musikbetriebs, in dem es allzu oft um Sicherheit bzw. Nicht-auffallen-Wollen geht, immer interessante Ansätze. Dazu muss man gar nicht neutönerisch sein – es reicht schon, sich auf einem Terrain zu bewegen, das seinerzeit Furore gemacht hat, aber irgendwie aus der Mode geraten ist. Der Retro-Gedanke des Wiederaufgreifens musikalischer Hochwertigkeiten – ja wo stecken sie denn, die zeitlosen Wahrheiten? Das neue Opus von **MARK VAN HOEN**, »Where Is the Truth« *(City Centre Offices)*, widmet sich dieser Frage mit einem prachtvollen, dicht gestrickten Netz aus unzähligen Filtern, die über die Jahre elektronische Popmusik in ihrer konsonanten Form so unwiderstehlich machten. Aber das Album reflektiert auch den künstlerischen Werdegang van Hoens, der nach aufbauschendem Beginn mit Seefeel und Locust mehr und mehr den ruhigen, verinnerlichten, emotionaleren Ausdruck angestrebt hat. Nach dieser Art von Popmusik muss man heutzutage wirklich mit der Lupe suchen: Durch und durch melodische Songstrukturen mit Tiefe und ineinander verwobenen loop-basierten Motiven suggerieren Authentizität von Wärme und Gefühl, das sich durch keine Experimente aus der Fassung bringen lässt. Beispielhaft dazu der Track »Put My Trust In You«, wo muslimische Piano-Moll-Intervalle in ostinater Manier mit der Beimengung taktvoller Elektronik eine abgerundete, nachhaltig verzückende Komposition ergeben. So funktioniert im Grunde das Ganze: »Where Is the Truth« ist ein einziges musikalisch-anregendes Narkotikum.

Abweichende Tendenzen hinsichtlich monosemischer Soundtrack-Strukturen initiiert dagegen das Filmmusik-Projekt Rashomon des Guapo-Mitglieds **MATT THOMPSON**. »The Finishing Line« *(Hinterzimmer)* ist der zweite Teil einer Trilogie, die mit »The Ruined Map« startete, und illustriert – allerdings nur vordergründig – einen halbdokumentarischen Aufklärungsfilm, der 1977 von der britischen Regierung in Auftrag gegeben wurde, um Kindern zu verdeutlichen, wie gefährlich das Spielen in der Nähe von Eisenbahntrassen ist. Die krassen Stilmittel des Films inspirierten Rashomon zur Auslegung seiner eigenen intensivierten Klangsprache, wobei es offen bleibt, ob die teilweise harschen Töne einen unmittelbaren Bezug zu Sentenzen des Films herstellen, den im Grunde niemand kennt bzw. kennen möchte. Es reicht, dass die Bilder sich im Kopf zusammensetzen. So ahnt man durchaus die Gefahr, die Rashomon bei der Schilderung eines herannahenden Zuges simuliert. Allgemein fasst eine klaustrophobische, ja beängstigende Stimmung Fuß: fiese, düstere, schmerzvolle Geräusche von E-Gitarren, Mellotron, Orgeln, Synthesizern, Schlagzeug; Gedröhne, Kratzen und Schaben, Gebrüll und geisterhafter Spuk, aber auch versöhnlichere, jazzigere Kontraste.

Nach dieser Tour de Force ist himmelschreiend Redundanzfreies angesagt, obgleich »Antichamber« *(Unsounds)*, die Sammlung kammermusikalischer Stücke des zypriotischen Komponisten **YANNIS KYRIAKIDES**, Bereiche des allzu Komplexen tangiert, und das über eine Dauer von über 150 Minuten. Wie der Titel schon anklingen lässt, pflegt Kyriakides seine ganz persönliche Sicht einer ›Anti-Kammermusik‹, die sich den traditionellen, rein musikalischen Werten verweigert. »Antichamber« steht dabei im Zeichen des Verständnisses, dass die Zeitkunst Musik Spiegelbild und Ausdruck ihrer eigenen Zeit und deren technologischer Möglichkeiten ist. Die zehn großartigen Werke vermitteln einiges von Kyriakides' regem, zu vielen Seiten und Stilen hin offenem Schaffen. Neben seinen ungewöhnlichen instrumentalen Zusammenstellungen fallen dabei immer wieder der Einsatz modernster digitaler Techniken sowie die Vorliebe für hybride multimediale Werkkonzeptionen auf – fürwahr ein fulminantes Kompendium.

MULATU ASTATKE

»Mulatu Steps Ahead«

(Strut / Alive)
26.03.10

Hammelehle: Wenn die Ruhe des neuen Sade-Albums erschreckend dem Sound-Brackwasser eines längst umgekippten Tümpels ähnelt, ist die Ruhe des neuen Albums von Mulatu Astatke wie ein angenehm beständiges Fließen in Richtung eines weiten Horizonts.

Lintzel: Entfernt hat sich der 67-jährige äthiopische Vibrafonist und Bandleader vom Sound seines letzten, mit den Londoner Heliocentrics für die »Inspiration Information«-Reihe eingespielten Albums, das von einer ziemlich holzschnittartigen Idee von ›Funkiness‹ infiziert war – es blieb eine nicht standesgemäße Routineplatte, besonders auf den Konzerten mit den Heliocentrics drängte sich ein gewisses Muckertum unangenehm auf. Astatkes neues Album ist jedoch wieder von einer Leichtigkeit geprägt, die über die Jahrzehnte so typisch war für ihn – eine Leichtigkeit, die Ambivalenz zulässt, statt die diversen Einflüsse vordergründig zu komprimieren. Ausstrahlung und Aura sind verfemte Worte, aber hier sind sie recht am Platz, zumindest zwischen den Zeilen. Denn mit Mulatu Astatke dringt eine großartige musikalische Persönlichkeit in die Tiefenschichten westlich-afrikanischer Kontaktzonen vor.

Twickel: Ja und nein. Den guten Mulatu haben die hungrigen, muskelspielenden Heliocentrics zwar tatsächlich an die Wand gedrückt (nicht gespielt!). Aber es war den Versuch wert. Bei seinem neuen Album bleibt jedoch unklar, ob es dem Werk des Meisters etwas Wesentliches hinzufügen kann. Klar, einmal eingesogen in diese wunderbare Zwischenwelt aus äthiopischer Pentatonik, Latin- und Afro-Jazz, kommt man aus ihr nicht mehr raus. Aber klingt auf »Mulatu Steps

in »Can't Help But Wonder Where I'm Bound« mit Glockenspiel(!). Das lässt vor allem argwöhnen, ob der ›Man in Black‹ das zu Lebzeiten noch lückenhafte Material in der vorliegenden Bearbeitung nicht doch für zu süßlich befunden hätte.

Ahead« der alte Stoff nicht einfach bloß smoother, gediegener?

Hammelehle: Dass einige der Titel in Frankreich entstanden sind, mag die Nähe zu gewissen nordamerikanisch-europäisch geprägten Jazz-Entwürfen der Fünfziger und Sechziger erklären. »Mulatu Steps Ahead« ist trotz seiner äthiopischen Grundierung näher an Miles Davis' Soundtrack zu »Fahrstuhl zum Schafott« und dem Signatur-Sound des Antibes Jazzfestivals als an Sun Ra, Fela Kuti oder dem, was vom Strut-Label, bei dem dieses Album erscheint, auf Compilations wie »Club Africa« für gewöhnlich als sogenannter Afro-Jazz zusammenkompiliert wird.

Twickel: Das neu aufgenommene »I Farami Gami I Faram« ist im Original aus den späten Sechzigern ein unbehauener, straighter Ethio-Mambo. Die crispe Neuversion rechtfertigt eigentlich nur der Gesang des Äthiopiers Gashaw aus Addis Abeba, der über dem Stück improvisiert. Ansonsten verhält es sich mit Mulatu Astatke ähnlich wie mit Tito Puente (1923–2000), der ebenfalls in den Achtzigern und Neunzigern noch Dutzende von aufwendig produzierten Latin-Jazz-Alben aufnahm: Man war froh, dass er noch da war, auch wenn er mit den alten Platten bereits alles gesagt hatte.

Dax: Man kann hier tatsächlich nicht von einer Wiedergeburt sprechen. Der 67-Jährige macht weiter, modifiziert hier und variiert dort. Im Gegensatz zu den öden Puente-Aufgüssen hat sich Astatke jedoch auf seinen neun neuen Stücken dazu durchgerungen, geradezu eigenbrötlerisch einer entspannt-ätherischen Stimmung zu folgen, statt auf grässliche Art zu versuchen, seinen Jazz zu ›modernisieren‹. Das ist die eigentliche, versöhnlich stimmende Botschaft, die man aus diesem runden, zumeist instrumental belassenen Album heraushören darf.

THE FALL

»Your Future Our Clutter«

(Domino / Indigo)
23.04.10

Dax: Mark E. Smith altert zwar schneller, als einem lieb ist – er sieht aus, als sei er ein 62-jähriger Alkoholiker, dabei ist er erst 52 –, aber seine Veröffentlichungen sind in letzter Zeit von radikaler Qualität. Sein neues Album »Your Future Our Clutter« reiht sich bruchlos ein in die alle Konventionen hinter sich lassenden, kryptisch betitelten letzten zwei Alben »Reformation Post TLC« und »Imperial Wax Solvent«. Neun Songs finden sich auf dem neuen Werk, und ihre Gemeinsamkeit ist: Smith löst den Song auf, er sprechsingt unverständlich, er zerstört Strukturen. Zerstörung im Wortsinne, perfekt nachvollziehbar vor allem in zwei der neuen Songs. Erstens »Weather Report« und zweitens »Bury« (vgl. Interview mit Mark E. Smith in diesem Heft). Die wirken in ihrer Formauflösung wie Zwillinge. Während »Bury« so dumpf beginnt, als würde man den Song durch eine Wand hören, und sich dann zu einem veritablen Stück Punkrock entwickelt (als hätte jemand die Tür aufgemacht), verhält es sich bei »Weather Report« genau umgekehrt: Hier beginnt der Song für späte Fall-Verhältnisse geradezu aufgeräumt, um dann in einer stehenden Bassfläche steckenzubleiben, über die Mark E. Smith alleinstehende Sätze spricht. Dermaßen rücksichtslos, auch im Hinblick auf die Unverständlichkeit genuschelter Texte, arbeiten heute die wenigsten Bands. Alleine dafür gebührt Mark E. Smith, dem Unverwüstlichen, Respekt.

Mark E. Smith löst auf dem neuen Album von The Fall den Song auf, er singt unverständlich, er zerstört Strukturen – Zerstörung im Wortsinne

Dubro: Die Zerstörung ist das eine, die Wiederholung das andere wichtige Prinzip des Albums. Bereits 1978 prophezeite Mark E. Smith: »We've repetition in the music and we're never going to lose it«. Die Textzeile stammt aus dem Song »Repetition« von der ersten Fall-EP »Bingo-Master's Break Out!« und beschrieb schon damals treffend den Sound dieser Band, die ihre unbändige, hypnotische Energie aus den sich minutenlang wiederholenden, simplen Punk-Riffs und Akkordfolgen bezog. Daran hat sich 32 Jahre später nichts geändert. Noch immer brodelt es in Songs wie »Chino« und »Hot Cake«, wenn in unerbittlichen Schleifen laufende E-Gitarrenriffs auf einen monoton rumpelnden Rhythmus und Smiths manisch predigenden Sprechgesang treffen. Seine Stimme verfügt dabei über die Rotzigkeit eines rebellierenden Teenagers und ist auf »Your Future Our Clutter« neben dem radikalen Sound die zweite Antithese zu Smiths verbrauchtem Äußeren.

Krämer: Rebellierender Teenager, das trifft es. Das Album ist von einer geradezu pubertären Unverfrorenheit, besonders dann, wenn Smith nach Iggy klingt, und zwar so, als könne man dem Frontmann der wiedervereinten Stooges tatsächlich noch seine Haltung abnehmen, statt sie lediglich als Zitatenshow zu goutieren. Smith hingegen ist es mit seiner gelebten, autodestruktiven Antihaltung ernst, und er lehrt die ihrem Alter nach pubertierenden, möglicherweise titelgebenden Zukunftsträger das Fürchten. Manches, wie der fixe Tex-Mex-Marsch »Cowboy George«, scheint da auch nur reine Stilübung zu sein, aus ›Spaß an der Freude‹ – auch so was typisch Pubertäres, der helle Bruder der scheinbar grundlosen, hormongetriebenen ›Teenage Angst‹. Aber aus »Weather Report« spricht zum Grande Finale ein selbstbewusster Weltekel, der die Kraft hat, einen neuen Generationenkonflikt auszulösen. »Nobody ever called me Sir«, vermeldet Smith mit aufrechtem Sarkasmus in der Stimme, bekennt sich zu unhippen TV-Serien-Klassikern (»Murder She Wrote«, hierzulande bekannt als »Mord ist ihr Hobby«) und proklamiert schließlich sein Recht auf Rock'n'Roll. Es gibt keinen Grund, Sir Mark Edward Smith in diesem Punkt zu widersprechen.

COCOROSIE

»Grey Oceans«

(Souterrain Transmissions / Coop / Universal)
30.04.10

Hübener: Sie haben immer noch den wunderbar zerbrechlichen Billie-Holiday-Blues und reihen Soulperlen zu funkelnden Ketten, aber diese werden nicht mehr vom Fön begleitet oder einem defekten Anrufbeantworter anvertraut. Konnte auf den ersten Platten CocoRosies noch der Eindruck entstehen, hier wolle jemand besonders neurotisch auffallen, so steht spätestens mit diesem vierten Album fest: Die sind so, die wissen, was sie tun, und sie tun es mit unglaublicher Passion.

Dax: Kunden, die diesen Artikel gekauft haben, kauften auch: Joanna Newsoms Album »Ys«, »A Book of Songs for Anne Marie« von Baby Dee und »The Crying Light« von Antony and the Johnsons. CocoRosie sind ein weiterer Beweis für den allgemein zu beobachtenden Trend, dass Kunstmusik, die man bis

MUSIK ZUR ZEIT

Jan Kedves

ist Redakteur, Textchef und Modeinterview-Spezialist der Spex, trägt am liebsten Dunkelblau und legt am 12. Mai bei Spex Live im Berghain-Laboratory Platten auf.

Donna Summer: »Spring Affair«
(Casablanca Records, 1976)
Diesem ›Frühling‹ muss weit mehr vorausgegangen sein als ein langer, harter Winter, zu heftig knospet, sprießt und perlt diese ›Affair‹. Produziert haben bereits Moroder und Bellotte, Summers laszive »Oooohs« kommen aber noch ohne Maschinenblubbern aus. Toll auch der Auftritt dazu bei »Soul Train«, mit Summer als lagunenblaue Disco-Gospel-Kleopatra, zu sehen auf YouTube.

Sound Source: »Waterfall (All Weather Mix)«
(Right Area Records, 1991)
Einige von Wayne Gardiners Deep-House-Platten aus den frühen Neunzigern sind legendär, u.a. Logics »The Warning«, doch nicht alles von ihm bestand den Test der Zeit. Als Sound Source stand er wohl unter dem Eindruck früher Warp-Releases: In »Waterfall« bleept und clonkt es so frisch zum typischen Zanzibar-Vibe, dass man noch heute von einer hochaparten Mischung sprechen darf.

Nomi & Rampa: »Inside (Original Mix)«
(Rebirth, 2010)
Trevor Horn erlebt seine künstlerische Auferstehung in Rampa, einem Vertreter des Berliner Keinemusik-Camps. In Kooperation mit Nomi (Hercules and Love Affair, Jessica 6) lässt er hier über einem perfekt durchdramatisierten Post-Minimal-Track hochsynthetische Bläsertuschs steigen. Dazu ein paar arabesk gehauchte Körperlichkeiten von Nomi – fertig ist die Verlockung.

Giuseppe Verdi: »Messa da Requiem« *(gespielt am 13. März 2010 von den Berliner Philharmonikern unter Leitung von Mariss Jansons im Großen Saal der Berliner Philharmonie)*
Ein Chor gewordenes Seufzen geht durch den Raum, seine Quelle ist nicht lokalisierbar. Wenn die beiden Solistinnen, die hier so gespenstisch unisono singen, jetzt umfallen und ihre Stimmen wie in »Mullholland Drive« weiterklingen würden, wäre das auch keine Überraschung. 15 Minuten stehender Beifall, wo erlebt man das schon?

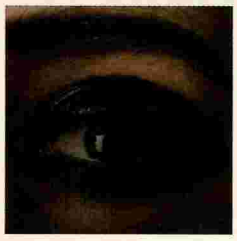
dato als ›E‹ wie ›Erwachsenenmusik‹ bezeichnete, längst zum größten Musikgenre jenseits der elektronischen Drogenmusik avanciert ist.

Hübener: Man hört hier verfremdete gregorianische Gesänge, dekonstruiertes Doo-Wop-Stottern, ein Honky-Tonk-Piano, mit echtem Schlagwerk gespielte Drum'n'Bass-Patterns, indische Tablâs und Bâyâs, Vogelgezwitscher und einiges Mögliche und Unmögliche mehr. Das Phänomenale an diesem Instrumentarium ist, dass sich das Wundertütchen der akustischen Kuriositäten beim Ausschütten zum überzeugenden Klangkaleidoskop wandelt. Um keine Zweifel aufkommen zu lassen: »Grey Oceans« ist das beste Album, das CocoRosie je aufgenommen haben. Liegt es an dem Jazzpianisten Gael Rakotondrabe aus La Réunion, der hier zum vollwertigen dritten Bandmitglied avancierte? Von den musikalischen Ideen, die in den knapp fünfzig Minuten entfaltet werden, würden andere Künstler jedenfalls ganze Karrieren lang zehren.

Dubro: Auf »Grey Oceans« bewegen sich CocoRosie weg vom Rap-Lied, hin zur verziert-verzettelten Collage. Ein Holzweg, denn die Momente, in denen Bianca und Sierra Casady sich nicht der Ausschweifung hingeben, sondern nur von wummerndem Beatboxing begleitet singen oder rappen, waren die besten des Vorgängeralbums »The Adventures of Ghosthorse and Stillborn«. Eigentlich war zu erwarten gewesen, dass das neue Album genau hier anknüpfen und als weiteren Schritt mit Features bekannter Rapper daherkommen würde. Doch die Hiphop-Elemente finden sich lediglich gebündelt in dem Track »The Moon Asked the Crow«, einer der Höhepunkte der Platte. Er zeigt ein weiteres Mal, wo die eigentliche Stärke CocoRosies liegt: nämlich im minimalistischen Songwriting. Drumherum gruppiert sich ein undurchsichtiges Dickicht aus länglichen Klangexperimenten, genauer: sich überlagernden Tonspuren und Arrangement-Clustern.

Waak: CocoRosie enttäuschen also Erwartungen? Gut für sie und eine höchst subjektive Sichtweise. Gerade das Ausschweifende, CocoRosies Hang zur Missachtung von Songstrukturen und die immer an der Schwelle zum Gequake zu verortenden Gesänge sind doch ihre zum Stilprinzip erhobene und hier einmal mehr voll ausgespielte Stärke. Und nicht – ausgerechnet! – Minimalismus.

Braun: Auf »Grey Oceans« geht eine Idee auf, an der CocoRosie lange gearbeitet haben, und allein deshalb ist dieses Album eine Überraschung. Nach der Veröffentlichung von »La maison de mon rêve« kamen sie kurzfristig aus der Spur, hier bestechen sie nun mit konzeptueller Strenge. Die Schlüsselzeile zum Verständnis des Albums ertönt im Titelsong, wenn Bianca mit englischem Fantasie-Akzent und einem Attitüdenmix aus T. Rex und Björk singt, sie schaue sich selbst zu wie »einem alten Fernseher«. Das Kunstlied CocoRosies mit all seinem Trash und all seiner Schönheit entsteht aus einer Beobachterposition heraus. So entpuppt sich das, was hier aus dem »Wundertütchen« geschüttet wird, bei jedem Hören als Berechnung, als äußerste Kalkulation. So als hätte das Trio sich einander wechselseitig innerliche Sounds entlockt und daraus ein minutiöses Skript erstellt. In seiner Komplexität erzeugt »Grey Oceans« am Ende einen Nachhall. ›Ernsthaftigkeit‹ mag bei Joanna Newsom traurige Behauptung bleiben. Hier entsteht sie en passant.



RUFUS WAINWRIGHT

»All Days Are Nights: Songs for Lulu«

(Decca / Universal)
30.04.10

Hübener: Rufus nimmt die roten Samtvorhänge ab. Er betreibt auf »All Days Are Nights: Songs for Lulu« orchestrale Abrüstung, legt die Essenz seiner Songs frei, beweist Mut zur Nacktheit. Das durchweg melancholische Album ist streckenweise Verarbeitungsversuch persönlicher Trauer: Wainwright verlor zu Beginn des Jahres seine Mutter, die Folksängerin Kate McGarrigle. Er verarbeitet ihren Tod in den neuen Stücken »Martha« und »Zebulon«. Diese Songs hat er, wie alle anderen auf diesem Album auch, nur mithilfe seiner Stimme und einem Klavier eingespielt. Dafür haut der Opernliebhaber aber so richtig schön perkussiv und ausufernd in die Tasten. Obwohl er schon früh Klavierunterricht genoss, entwickelte sich Wainwright ganz offensichtlich weder zu einem Virtuosen noch zu einem Freund des sanften Anschlags. Es wäre gewiss kein Problem gewesen, das Instrument von kompetenterer Hand bedienen zu lassen. Dass er auf diese naheliegende Lösung nicht zurückgriff, ist aber auch wieder charmant.

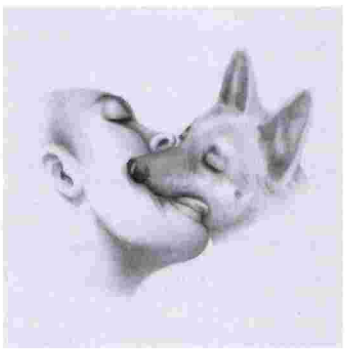
Krämer: Das Enervierende am klassischen Kunstlied ist fast immer das Streben nach Perfektion, nach technischer Total-

Mehr Musik folgt in der Sendung
»Spex Mixtape«
auf dem Online-Radio ByteFM.
Die nächsten Termine:
Freitag, 07.05.10, 12–13 Uhr,
sowie Freitag, 04.06.10, 12–13 Uhr.
ByteFM

ZEHN BESONDERE SONGS

Singles, Albumtracks, Radiosessions, Musik aus dem Netz

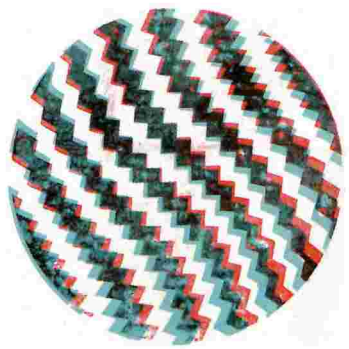
KOMPILIERT UND KOMMENTIERT VON MARTIN HOSSBACH, JAN KEDVES, WALTER W. WACHT UND WIBKE WETZKER



Ariel Pink's Haunted Graffiti

The Hundred In The Hands

Mount Kimbie



Oni Ayhun

Ariel Pink's Haunted Graffiti: »Round and Round«

von der 7"-Single »Round and Round« (4AD)

Ariel Rosenbergs Persönlichkeit scheint der eines schizophrenen Besessenen zu entsprechen: Unablässig produziert er Lo-Fi-Tracks, mal dissonante Songexperimente, mal wasserdichte Popnummern. Den Hang zur cheesy Pop-Perfektion treibt er mit seiner ersten Single für das Indielabel 4AD nun auf die Spitze: sleazy Mid-Tempo-Disco mit blubberndem Bass und mehrstimmigem Harmoniegesang.

Dum Dum Girls: »Oh mein M«

aus dem Album »I Will Be« (Sub Pop / Cargo)

In dieser zweiminütigen Garagenrock-Nummer schmachtet Front-Dum-Dum-Girl Dee Dee Penny einen Mann an, kurz »M«. Da sie das auf Deutsch tut, klingt »Oh mein M« trotz zackig sprödem Schlagzeug-Beat und hallig verzerrter Shoegaze-Gitarre putziger als die restlichen Songs auf diesem girlish aufmüpfigen Bubblegum-Punk-Album. In Deutschland aufgewachsen, packt sie ihr Vokabular in Sätze wie: »Unsere Augen treffen sich, ich stecke fest, ich kann nicht weitergehen«.

Gonzales: »Pianist Envy«

kostenloser Download auf http://www.gonzpiration.com

Als kostenlosen MP3-Download veröffentlichte Chilly Gonzales kürzlich auf seiner Homepage das »Pianist Envy«-Mixtape, auf dem er die Vocal-Spuren von Chartknallern Beyoncés, 50 Cents, Daft Punks u.v.a. mit eigenen Klavierkompositionen verschnitt. Entstanden ist so eine 28-minütige Tour de Force, in der Gonzales das kommerzielle und kreative Scheitern seines letzten Albums »Soft Power« einräumt: »Rückblickend war ›Soft Power‹ mein erbärmlicher Versuch, ein Popsänger zu werden – und ich scheiterte.« Das neue von Boys Noize produzierte Album hat Gonzales derweil schon in der Pipeline.

Hot Chip: »I Feel Bonnie (Bonnie ›Prince‹ Billy Remix)«

von der 12-Inch-Single »I Feel Better« (Parlophone / EMI)

Ist dies die absurdest-vorstellbare Kombination? Bonnie »Prince« Billy gibt den Remixer der aktuellen Hot-Chip-Single, zu Alexis Taylors hochgepitchten Backing-Vocals und Joe Goddards mit Auto-Tune verfremdeter Stimme singt Oldham den Text des Originals. Da muss man sich als Hörer zwangsläufig die Frage stellen, warum er sich nicht viel früher schon an Baile-House-Tracks versucht hat: So ›ready for the floor‹ hat man Will Oldham jedenfalls noch nie zuvor gehört.

The Hundred In The Hands: »Dressed in Dresden (Kyle MF Hall Remix)«

von der Single »Dressed in Dresden« (Warp / RTD)

Als »Summertime Gothic« bezeichnen Eleanore Everdell und Jason Friedman, das neue amerikanische Signing von Warp, ihre Musik. Unter den Händen von Kyle Hall hingegen, dem Detroiter House-Wunderkind, das seit einiger Zeit mit ebenso visionären wie traditionalistischen Produktionen Furore macht, wird ihr nassforsch stampfender Pop zurück in ein Warehouse des Jahres 1993 katapultiert. Work it!

The Internal Tulips: »9 Tomorrows«

aus dem Album »Mislead into a Field by a Deformed Deer« (Planet Mu / Groove Attack)

Als hätte man Elliott Smiths Stimmbänder und Brian Wilsons Herz durch den Wolf gedreht, mit ordentlich Zwiebeln gewürzt und einer Schnitte Grizzly Bear abgeschmeckt: Die erste Veröffentlichung seit langer Zeit auf Planet Mu, die im (aller)weitesten Sinne ›Pop‹ ist. Die Teufel stecken in den Details, opulente Streicherarrangements werden durch schmutzige Field Recordings gebrochen, das Duo übt sich in hellstem Unisono-Gesang. Grundiert wird der Song von einer kapitalen, synthetischen Bassline.

José James: »Blackmagic«

aus dem Album »Blackmagic« (Brownswood Recordings / RTD)

Todd Edwards hieß der House-Produzent, der Samples als erster nicht mehr nur taktweise loopte, sondern gründlich zerbröselte und anschließend im Viertel- und Achtel-Stakkato aneinanderstückelte. Aus Country-, Disco- und Pop-Fragmenten formten sich dabei völlig neue Harmonien und Melodien. Genauso funktioniert es bei der von Flying Lotus produzierten neuen José-James-Single – nur dass hier nicht Disco, sondern rumpelnder Late-Night-Lovers-R&B das Ergebnis ist. Ein süßes Schäferstündchen auf großem Puzzle.

Mount Kimbie: »William (Tama Sumo & Prosumer Remix)«

von der 12-Inch-EP »Mount Kimbie – Remixes Pt. 2« (Hotflush Recordings / ST Holdings)

Noch mehr klackern, schnipsen, mäandern: Der Remix der Panorama-Bar-Residents Tama Sumo und Prosumer für das Dubstep-Produzentenduo Mount Kimbie greift die Kernelemente des Ambient-Dub-Originals auf und lässt sie mit einem knackigen Shuffel-Beat und elegischen Streichern über der Tanzfläche schweben. Feinen Ambient-House hört man hier, dem auch die anderen Remixe von SCB, Instra:mental und FaltyDL in nichts nachstehen.

The National: »Bloodbuzz Ohio«

aus dem Album »High Violet« (4AD / Beggars Group)

Bei den Songs von The National aus Brooklyn weiß man nie so genau, ob sie effekthascherisch sind oder einfach nur von effektiver Emotionalität. Bass und Beat sind getrieben vom Post-Punk-Andenken an Joy Division, die Melodien gelangen mithilfe von Piano und Orchestrierung zu Erhabenheit und Größe, und der wehmütig warme Bariton von Sänger Matt Berninger beseitigt die letzte Skepsis an der Aufrichtigkeit dieser Musik.

Oni Ayhun: »OAR004-A«,

von der 12"-Single »OAR004« (Oni Ayhun Records / Word And Sound)

Es heißt, hinter Oni Ayhun stecke Olof Dreijer von The Knife. Wenn dem so ist, gibt er sich hier alle Mühe, kein bisschen zu klingen wie diese. Wir hören hochfunktionalen Techno, wie geschaffen für die Samstagnacht im Berghain oder jeder anderen Heimstatt der Willenlosigkeit. Im Prinzip ein Hybrid aus Kraftwerks »Trans Europe Express« und Bleep-Techno, braucht »OAR004-A« nicht mehr als ein ziemlich fieses Quietschen zum Hauptmotiv.

DON'T CRY – WORK

Gitarren mit Gunnar Klack

Folge #326 der Spex-Serie »Künstler, denen ihr schneller Erfolg zu Kopf gestiegen ist«: **MGMT**. Offensichtlich scheren sich Ben Goldwasser und Andrew VanWyngarden kein Stück mehr darum, was genau ihre Band zur Pop-Sensation des Jahres 2008 machte. Sie weigern sich einfach, weiterhin Hits zu schreiben. Sie wollen endlich für ihre geschlossenen, künstlerisch wertvollen und komplexen Alben geliebt werden. Dabei blicken sie gerade mal auf ein Album (»Oracular Spectacular«) und drei Singles zurück (»Time to Pretend«, »Electric Feel« und »Kids«). Das Beste an diesen Hits war stets, dass sie Elektrozukunft mit Hippieromantik skurril und sexy korrelierten, dass sie Psychedelic-Gedudel und Batiktücher zum Hingucker einer allseitig zitierenden Ironie-Utopie machten – ohne dabei selbst je albern oder zynisch zu wirken. Niemals kann es sich bei MGMT jedoch um eine echte Progressive-Rock-Band handeln, alleine schon deshalb, weil die Siebziger seit dreißig Jahren vorbei sind. Das neue Album »Congratulations« *(Columbia / Sony)* kommt trotzdem so episch verästelt und akustisch daher, als wünschten sich MGMT, in eine Reihe mit Yes, King Crimson und Jethro Tull gestellt zu werden. MGMT haben dabei völlig übersehen: Die Konzepte Progressive und Retro widersprechen sich inhaltlich diametral, ihre Kombination kann nur als schlechter Scherz funktionieren.

Eine Entwicklung in genau die andere Richtung durchleben die dänischen **EFTERKLANG**. Sie begannen experimentell und werden zunehmend griffiger. Nun sei dahingestellt, ob das neue Album deswegen mehr Hörvergnügen bietet als der Vorgänger »Parades«. Sicher ist aber, dass »Magic Chairs« *(4AD / Beggars Group / Indigo)* mit weniger Kunsthandwerk-Wichtigtuerei auskommt und nicht mehr so klingt wie die Kopie einer isländischen Band. In den letzten Jahren hatten sich Efterklang durch plumpe Imitation von Sigur Rós so viel entrückten Märchenwald-Sound angeeignet, dass sie ihn jetzt souverän zu Pop kondensieren können. Für »Magic Chairs« stutzten sie den Elfen die Flügel, ohne dabei freilich auf ein ganzes Orchester zu verzichten. Wenn es hingegen jemand gemeistert hat, sphärisches Postrock-Ambiente und liebreizenden Twee-Pop zu vereinen, dann war es nicht Efterklang, sondern die Band **TUNNG**. Seit nunmehr vier Alben basteln die Briten an ihrer eigenen Vision von Electronica-Folk, mal mehr, mal weniger digital. Auch wenn Computer auf »And Then We Saw Land« *(Full Time Hobby / PIAS)* dezent im Hintergrund pluckern – die flächigen und fragilen Lieder verraten sich immer wieder als akustisch interpretierte Electronica-Tracks. Quasi im Vorbeigehen sammeln Tunng so den Heiligen Gral der Folkmusik auf: Moderne Lieder zu schreiben, die man sofort für jahrhundertealte Traditionals hält. Paul McCartney konnte einmal solche Lieder schreiben, Simon & Garfunkel auch.

Bei so viel zartem Klingklang erfrischt straighter Garagenpunk geradezu, umso mehr, wenn er von einer All-Girls-Band geliefert wird. Hinter den **DUM DUM GIRLS** verbergen sich Dee Dee Penny aus L.A. und drei angestellte Sidewomen. Zu jenen zählt unter anderem Schlagzeugerin Frankie Rosie von den Crystal Stilts. Dee Dee Penny heißt in Wahrheit Kristin Gundred, und ihre Inkarnation als weibliche Ramone funktioniert mit genauso viel Maskerade und Pose wie der lässige Bühnenname. Doch Dee Dee belässt es nicht bei Anleihen an Goth-, Surf- und Rockabilly-Punk: Die Dum Dum Girls spielen Ohrwürmer erster Güte. »I Will Be« *(Sub Pop / Cargo)* ist ihr erstes Album, es behält sich bei aller Eingängigkeit gewisse Irritationen vor, etwa ein auf Deutsch gesungenes Lied oder gelegentlich exzessives Verstärkerrauschen. So manövrieren sie an der Gefahr vorbei, platte Ladykracher zu produzieren wie beispielsweise The Donnas. Es sei denn natürlich, sie verkaufen jetzt Millionen Platten und der Erfolg steigt ihnen zu Kopf.

beherrschung des Moments, wozu zumeist zwei nötig sind – Sänger hier, Pianist dort. Das Ergebnis neigt entsprechend zu blutleerer Virtuosität. Wainwrights Spiel hingegen hat Verve und einen klaren Klang, der zuweilen im schönen Widerspruch zu seinen stimmlichen Knödeleien steht. Vergleichbares Phänomen hierzulande: Phantom/Ghost. Auch wenn Dirk von Lowtzow natürlich nicht Klavier spielt und ihm der ›persönliche‹ (Tocotronic-)Song »Meine Schwester« bald peinlich wurde, weil er – angeblich – eine echte Postkarte seiner Schwester vertont hatte: »Sie schreibt, sie hofft, dass es mir gut geht…« Von Lowtzow nahm den Song aus dem Programm. Wainwright hingegen hat bei seinem Seelen-Exhibitionismus – Textprobe: »Martha, hier ist dein Bruder, wir sollten mal nach Norden, nach Mutter sehen. Geht ihr nicht besonders« – offensichtlich weniger Skrupel. Grund ist vielleicht, dass er in Wirklichkeit viel weniger preisgibt, als wir armen, kleinen Sünderlein denken, wenn er das erwähnte Lied »Martha« über den Abschied von der Mutter an seine Schwester Martha (Wainwright) adressiert. Auf jeden Fall schreibt er in diesem Moment an einer weiteren Folge einer familieninternen Seifenoper. Vater Loudon, Tochter Martha und Sohn Rufus haben in der Vergangenheit des Öfteren per Song Gemeinheiten ausgetauscht. Die sollte mal jemand unter dem Titel »Diese Wainwrights« kompilieren und veröffentlichen.

Hübener: »All Days Are Nights: Songs for Lulu« enthält drei Gedichtvertonungen, die Wainwright für die im letzten Jahr von Theaterregisseur Robert Wilson am Berliner Ensemble inszenierte Pop-Operette »Shakespeares Sonette« komponiert hatte. Daneben findet sich mit dem komplett auf Französisch gesungenen »Les feux d'artifice t'appelent« auch ein Stück aus Wainwrights ursprünglich im Auftrag der New Yorker Metropolitan Opera komponierten Oper »Prima Donna«. Was sich ein bisschen nach bildungsbürgerlicher Kulturtempelkunst anhört, gerät durch die Simplizität der Ausführung jedoch nur selten in die Gefahr des Prätentiösen. Das einzige Problem dieses Albums könnte für den ein oder anderen Hörer in der bereits von vorangegangenen Veröffentlichungen bekannten Monotonie des Wainwright'schen Gesangsvortrags liegen: Selbst in seinen emotionalsten Tiefen und Höhen klingt er seltsam abwesend und fast ein wenig betäubt.

Waak: Was bei Wainwright als Minimalismus durchgeht, wären für weniger Extrovertierte bereits ganz großen Gesten. Erklärtermaßen will der Kanadier in der Vertonung der Shakespeare-Sonette diesem gerecht werden. Wainwright maßt sich in seinem schwermütigen Übermut sogar an, Shakespeare auf die-

sem Album etwas Gleichwertiges entgegensetzen zu können. Achtung, Fallhöhe. Nebenbei verweist »Songs for Lulu« auch auf die aus Oper und Theater bekannte Frauenfigur, die über die Jahrhunderte eine Reihe von Menschen, zumeist männlichen Geschlechts, ins Verderben stürzte. Die Songs des Albums sind laut Wainwright nichts weniger als »Opfergaben« an diese lockende, todbringende Lulu, um sich ihr nicht selbst hingeben (!) zu müssen.

Selbst in seinen emotionalsten Tiefen und Höhen klingt Rufus Wainwright seltsam abwesend und fast ein wenig betäubt

Hübener: Und gleich weiter mit den großen Gesten: Das »All Days Are Nights« aus dem Albumtitel entstammt den beiden Schlusszeilen des liebeslyrischen Shakespeare-Sonetts Nr. 43: »All days are nights to see till I see thee, / And nights bright days when dreams do show thee me.« Shakespeare allein darf aber offenbar nicht genügen. Der Weg in die musikalische Reduktion dieses Traueralbums wird also nur scheinbar beschritten, weil der sparsamen Instrumentierung dann doch wieder ein riesiger Bausch an Theaterzauber und pathetischer Großgestenhaftigkeit beigesellt wird. Das Marc-Almond-Syndrom sozusagen. Die wirklichen Dramen sind aber nie die der Oper.

Waak: Den Videokünstler und Turner-Preisträger Douglas Gordon beauftragte Wainwright schließlich, eine Sequenz zu drehen, in der sein weinendes Auge in Großaufnahme zu sehen ist – als Bühnenhintergrund für seine anstehenden Konzerte. Wem es bei so viel Kunstwillen und Pathos schüttelt, der wird sich auch für das reduzierteste aller Werke von Wainwright kaum erwärmen können. Auch deshalb, weil dieser Künstler seine Masche gefunden hat, einen Signatur-Stil, der sich der immergleichen Intonation und der immergleichen bewährten Phrasierungen bedient.

Krämer: Ein paar Worte noch über die Rolle des Klaviers im Pop, in Gegenüberstellung zum neuen Album von CocoRosie: Wenn man sich deren genialisch verspielte Ablenkungsmanöver wegdenkt, offenbart ihr neuer Song »Lemonade« einen reduzierten Schubert-haften Schwanengesang über Elementen aus Beethovens »Mondscheinsonate«. Doch im Reigen der Staubsauger, Spielzeuge und irrlichternden Drum-Machines wirkt das Piano bei ihnen zunächst lediglich wie eine weitere Farbe im bunten Klangteppich. Tatsächlich bilden ihre Klassikparaphrasen aber oft die Erdung, wie das Fundament eines Songs. In diesem bedachten, gleichzeitig unbekümmerten Umgang sind CocoRosie wie freche Schülerinnen, deren Klavierlehrer (Rufus) auf fast verzweifelte Weise den großen Traditionen verhaftet ist. Er will unbedingt etwas ausdrücken, das größer ist als er selbst, wählt dafür die puren Instrumente Stimme und Klavier. Gemessen an den Klassikern der Liedkunst, eben Schubert und Schumann, könnte man Wainwrights Album also durchaus als Kollateralschaden dieses Phänomens bezeichnen, eines Prozesses nämlich, der immer auch die Selbstfindung des narzisstischen Künstlers abbildet. Aber gerade in seinen schwächsten Momenten, zum Beispiel im ungehobelten Rachmaninoff-Anfall von »All Days Are Nights«, feiert Wainwright das Klavier als eben das, was es de facto immer noch ist – das effektivste Selbstvergrößerungsinstrument in der Popmusik, allen sonstigen üblichen Multispurproduktionen, die sich sonst so in den Charts tummeln, zum Trotz.

Hübener: Genau. Selbst im Moment der Trauer, der Intimität und des Zurückgeworfenseins auf sich selbst kann Wainwright die narzisstische Selbstvergrößerung und das Heranzoomen des eigenen Leids auf opernhafte Dimensionen nicht lassen. Ja, er fühlt sich wohl als Teil (s)eines großen Dramas.

FAUST SÜD

»faust is last«

(Klangbad / Broken Silence)
16.04.10

FM EINHEIT / IRMLER

»No Apologies«

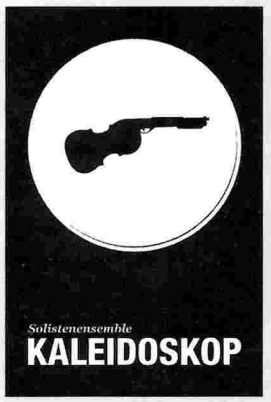
(Klangbad / Broken Silence)
08.01.10

Reihse: »DSDS« Ende der Sechziger: Die englische (!) Polydor beauftragt den hippen Journalisten Uwe Nettelbeck, eine deutsche Rockband zu casten. Er kassiert einen dicken Vorschuss, reduziert zwei eher unbekannte Bands auf eine einzige neue, richtet in einer ehemaligen Schule in Wümme ein Studio ein,

FELD

EVANGELISTA &
PSYCHIC PARAMOU
17.05. 21 UHR HAU 2
SCOUT NIBLETT &
XIU XIU
22.05. 21 UHR HAU 2
THE BOOKS
24.05. 21 UHR HAU 1
WWW.HEBBEL-AM-UFER
T. 030 - 259004 27
HAUEINS
HAU ZWEI
HAU DR

MUSIKBÜHNE
20.4. // 21 Uhr
Funkhaus Europa präsentiert
FEMI KUTI
& THE POSITIVE FOR
SUPPORT: ISWHAT?!
7.5. // 21 Uhr
Byte FM, Motor FM, Musikexpress, Piranha,
Rote Raupe & Tonspion präsentieren
GET WELL SOON
10.5. // 20 Uhr
Spex, tip berlin & Cineramarock präsenti
VASHTI BUNYAN
+ „FROM HERE TO BEFORE
(FILM-DOKU)
19.5. // 20 Uhr
radio eins präsentiert
RUFUS WAINWRIG
21.5. // 21 Uhr
LIARS
SUPPORT: FOL CHEN & MI
VORSCHAU:
CHARLOTTE GAINSBOURG (2
DANIEL LANOIS' BLACK DUB
die tage
Karten: 030 - 240 65 777 · www.volksbuehne
VOLKSBÜHNE
AM ROSA-LUXEMBURG-PLATZ



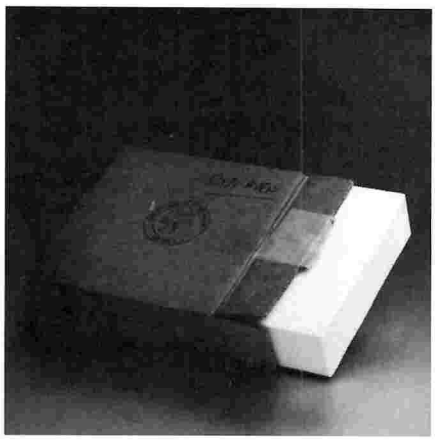
Solistenensemble
KALEIDOSKOP

18.4. Hauschka / Max Richter Ensemble 21.4. Mediengruppe Telekommander 28.4. Booka Shade 10.5. Zoot Woman / Baby Monster 25.5. The Book 26.5. The Clean / Crashing Dreams

Centraltheater & Skala
www.schauspiel-leipzig.de

... in die richtige Aktie investieren!
günter Brus
Die Tödliche Doris
Hermann Nitsch
Edition Kröthenhayn
www.kroethenhayn.com

Jörg Buttgerei
Frieder Butzma
Lucius Burckhar
Françoise Cactu
Die Tödliche Do
Derek Jarman
Wolfgang Mülle
Max Müller
Rosa v. Praunhe
martin-schmitz-verlag.
order@martin-schmitz.



DIRECT CUTS

Clubmusik mit Gerd Janson

Zehn Jahre sind ein Tag. Im Falle von **DIAL** sogar nur eine CD. Im denkwürdigen Jahr 2000 gegründet von Peter Kersten alias Lawrence, David Lieske, auch bekannt als Carsten Jost, und Paul Kominek, der sich zuweilen Pawel nennt, bildete sich um das Hamburger Label schnell ein spezieller Kreis. Dirk von Lowtzow gehört ebenso zum Ensemble wie JaKönigJa, der New Yorker Neuzugang John Roberts mit seiner Definition von Zeitlupen-House oder Efdemin und Pantha du Prince. »Various Artists – 2010« versammelt nun einige Künstler dieses permeablen Kollektivs. Blättert man durch das Booklet der CD, trifft man auf eine monochrome und verwischte Aufnahme einer Gruppe, die The Style Council kraft ihrer Optik nur zu gerne in ihrem Lieblingsladen begrüßt hätten. Genauso anmutig ist die Musik: Der ehemalige Frankfurter Isoleé überzeugt mit der mysteriösen »Twin Peaks«-Reverenz »Black Lodge«, Phantom/Ghost singen ein gewöhnungsbedürftiges Hohelied auf Europa ein, die Pigon-Hälfte Rndm beweist mit einem wunderbaren Stück House, wieso er zu den Geheimwaffen des Labels gehört, während Pantha du Prince sowieso zur Zeit über jeden Zweifel erhaben ist. Dies sind Techno-Tracks für Floristen, Popsongs für Elektroniker und Melodien für Millionen.

Eine eingeschworene Gemeinschaft ganz anderer Art schart sich um Paul Murphy. Der betreibt die balearische Schallplattenboutique **CLAREMONT 56** in London. Neben wertvollen Re-Issues von Holger Czukay oder Remix-Arbeiten von Idjut Boys, Ray Mang und seinen eigenen Produktionen als Mudd vereint Murphy hier vor allem jene Feinschmecker unter seinem Dach, die ihr Heil in möglichst abwegigen Platten und Obskuritäten der Vergangenheit suchen. Mit »Originals« widmet er jenen Eigenbrötlern eine eigene Compilation-Reihe. Nach DJ Mark Seven oder illustren Namen wie Balearic Mike und Moonboots ist nun der liebenswerte **SEAN P** an der Reihe. Von der Erfahrung und dem Schmerz gezeichnet, die ein Leben in Plattenläden mit sich bringt, ist Herr P eine lebende Disco- und Boogie-Enzyklopädie, dessen Heim zum größten Teil aus Vinyl gebaut ist. Das hat dem Gentleman-Dieb und bisweilen auch Blödelbarden Joey Negro schon bei der einen oder anderen Compilation aus der Patsche geholfen. In diesem Fall indes gebührt das Rampenlicht Sean P verdientermaßen ganz allein. »Originals Volume Three« versammelt 16 Kleinode, die von der bezaubernden Letta Mbulu aus Soweto über den frühen New-York-Disco-Rap der Solo Sounds bis zu der unzurechnungsfähigen Alien-Prosa von Razz-Ma-tazz führen, in welcher ein funky Bassist die Welt vor einer Invasion rettet. Ein Kaleidoskop unerhörter und ungehörter Musik, zu der man tanzen kann – Kitsch und Käse inklusive.

Ohne diese Zutaten kocht die neueste und wahrscheinlich schon wieder halb veraltete britische Straßenmusik namens UK Funky äußerst selten hoch. Es handelt sich hierbei um ein durchaus zur Oberflächlichkeit neigendes Genre, das für gewöhnlich vor allem den modernen Hörgewohnheiten (Klingeltöne, MP3-Playlists) und den daraus entstandenen verkürzten Aufmerksamkeitsspannen Tribut zollt. Herausragen tut hier nicht viel, mit Sicherheit aber die Produktionen von **ROSKA**. Auferstanden aus den Trümmern von Grime, gehört der ehemalige MC, der sich in Kicks und Snares verliebt hat, zu der Speerspitze eines Sounds, der Londons Liebe für gebrochene Rhythmen und tiefe Bässe mit der House-Ästhetik von Todd Terry oder Kenny Dope eint und im Übrigen eine Leiche namens Speed Garage fleddert. Sein selbstbetiteltes Album erscheint auf dem Label des Piratensenders Rinse und drückt die zitierten Einflüsse gekonnt durch den Tortenspritzer. Am stärksten ist Roska dann, wenn er sich auf Melodie und Rhythmus verlässt, die SängerInnen aus dem Studio jagt und seinen Schlachtruf »Roska, Roska, Roska!« in homöopathischen Dosen verwendet. Somit gibt es eine gute Nachricht zu verkünden: Broken Beat ist endlich repariert worden.

produziert drauflos und nennt die Truppe schließlich Faust. Die Musik war eine experimentelle Annäherung an Rock und klingt bis heute ganz schön aufregend. Wenn das freie Spiel (oder »Freispiel«, so der Titel eines späteren Remix-Albums) allerdings zu beliebig wurde, konnte das auch in Ödnis umschlagen. Aber immer zogen sie Hirnsäge dem Ohrwurm vor. Kommerziell war das Ganze ein ziemliches Fiasko, die Polydor ließ die Band fallen, doch zumindest in Großbritannien und den USA wurden sie kultisch verehrt und fanden so für zwei weitere Alben eine Heimstatt bei Virgin. Ihre Konzerte ähnelten oft Happenings, mit Feuer und Instrumenten aus dem Baumarkt. Im Studio produzierten sie schon mal nackt; nahmen ein Album mit Tony Conrad und eines mit Anthony Moores Slapp Happy auf. Ihre Schallplattenveröffentlichungen glichen dabei gelegentlich kleinen Kunstwerken – vom transparenten Vinyl im transparenten Cover (»Faust«) bis zu Bridget Rileys Arbeit »Crest« auf »The Faust Tapes«. 1975 waren sie bereits Geschichte. Die Spuren der Mitglieder verloren sich. Bis Faust in den Neunzigern überraschend wiederauftauchten. Sie spielten exzessiv live, in Amerika bestritten Pavement für sie das Vorprogramm, sie veröffentlichten ein Album nach dem anderen. Die Entität Faust war ein musikalisches Kollektiv geworden mit wechselnder Besetzung, bis hin zu dem Wahnsinn, dass seit 2004 zwei parallel arbeitende Gruppen existieren, die um die Nutzung des Namens fast einen Rechtsstreit ausgetragen hätten, sich dann aber, wie bei Aldi, auf Faust Süd (um Hans Joachim Irmler) und Faust Nord (um Péron und Diermaier) einigten. »faust is last« nun ist eine Irmler-Produktion.

Dax: Das Problem – Ausnahme Kraftwerk – mit den Alterswerken einstiger Krautrock-Veteranen war in den letzten Jahren stets, dass man sich als Hörer fremdschämte für deren Verirrungen, Faust in den Neunzigern nicht ausgeschlossen. »faust is last« von Faust Süd dagegen ist eine Offenbarung. Geradezu aus dem Nichts einer nicht mehr vorhandenen Erwartungshaltung stoßen die 15 Songs die Tür zur anderen Seite weit auf – so tight, so frei radikal, so Jahrzehnte transzendierend, so fresh. Das Besondere dieser Platte ist, dass ohne jede postmoderne Ideologie bruchlos an die Siebziger angeknüpft wird. Wir hören auf der E-Gitarre gespielte Melodien, die seit gefühlten vierzig Jahren nirgendwo mehr gespielt wurden, nicht einmal bei Bowie, aber sie gehen auf in einem weitgehend instrumentalen, basslastigen Soundscape, das total gegenwärtig heutige Hörgewohnheiten, man will es fast nicht aussprechen: bedient. Was man auf »faust is last« hört, ist meditative Einschüchterungsmusik.

Reihse: »You Know FaUSt« hieß vor Jahren eines ihrer Alben, und wir wussten einzig, dass diese Band von Stück zu Stück die Richtung zu wechseln vermochte – und dabei mit jedem Hakenschlag Eindeutigkeit vermied. Hier nun findet man einen roten Faden, vor allem im kraftvollen, mächtigen Zusammenspiel, von eher experimentellen sonischen Soundscapes bis hin zu einer Art von Psychedelic-Rock, der an die 13th Floor Elevators oder an The Seeds erinnert. Nur eine Frage stellt sich: Ist das jetzt das letzte Faust-Süd-Album, oder schlägt Irmler in souveräner Überheblichkeit die ganze Faust-Klappe zu?

Bei Faust hören wir auf der E-Gitarre gespielte Melodien, die seit gefühlten vierzig Jahren nirgendwo mehr gespielt wurden

Dax: Angeblich soll es noch ein allerletztes Album von Faust Süd geben, versichert Jochen Irmler am Telefon.

Reihse: Weiter macht Irmler jedenfalls schon einmal mit FM Einheit. Und was bei dieser Konstellation klar sein dürfte: Gefangene werden nicht gemacht. »No Apologies« heißt ihr Album. Darauf hören wir epische Erkundungsfahrten; Drohnen schweben über der scheinbar unschuldigen Landschaft und werfen ihre tödliche Ladung aus bohrmaschinengetriggerten Bassfedern und subsonischen Vibrationen ab. Dies ist Musik wie aus dem Jahr 1975, jenem Jahr des angespannten Stillstands, als es in den Kellern kräftig rumorte und wer ahnen wollte, ahnen konnte, dass eine Explosion bevorstehen würde, genauer gesagt zwei: Punk und natürlich Disco. Ein Moment der Katharsis? Vielleicht. Einschüchternde Meditationsmusik, generationsübergreifend? Auf alle Fälle.

Krämer: Bleibt die Frage, woher kommt die derzeitig so immense Re-Institutionalisierung von 1975? Langweilig sind wiederauftauchende Bands ja oft dann, wenn sie scheinbar ohne jede Reflektion der vergangenen Zeit dort anknüpfen, wo sie sich einst wohlgefühlt haben – oder sie knüpfen eben an dem an, was sie einst verkaufen konnten und hoffen zumindest auf einen annähernd konstant gebliebenen Marktwert. Kann man ja keinem wirklich verübeln. Nur hören muss man das nicht. Krautrock als sentimentale Wohlfühlmaschine funktioniert da nicht anders als jedes andere Revival, Comeback, Oldie-Format auch. Die beiden neuen Irmler-Scheiben schaffen zumindest in ihrer Dringlichkeit, in ihrer nicht nostalgisch wirkenden Konsequenz den Eindruck, dass ihre wiederholenden Muster keine Frage der vertrauensbildenden Wiedererkennung sind, sondern eine Musik gewordene Wut darüber, dass sich eigentlich gar nichts ändert. So baut der schamanisch-schrullige Rückzug ins Archaische stabilere Brücken in die Zukunft als jede Bemühung, sich über eine Avantgarde nach vorne zu schmuggeln.

AUTECHRE

»Oversteps«

(Warp / RTD)
19.03.10

Klein: Viele Freunde von Autechre sind 1995 nach der Veröffentlichung ihres weithin als Opus Magnum gehandelten »Tri Repetae« ausgestiegen, im besten Falle gehorchten sie fortan einer Art Chronistenpflicht. Dabei wird oft übersehen, dass Autechre bereits zwei Jahre vorher, auf ihrem ersten Album »Incunabula«, so unmittelbar und doch abgrundtief waren wie später nie wieder. Dieses verhält sich zu den Alben Autechres der mittleren neunziger Jahre wie die »Selected Ambient Works 85-92« von Aphex Twin zu dessen »Richard D. James Album«. Mit »LP5«, 1998 veröffentlicht, begann bei Autechre

Themroc

Restaurant der Situationistischen Internationale in Berlin. Montags bis Sonntags ab 18.30 Uhr geöffnet. Themroc: Torstraße 183. Reservierungen: 0162 – 425 11 21

BERGHAIN [LIVE]

ELEKTROAKUSTISCHER SALON
ARNOLD DREYBLATT ENSEMBLE
Phill Niblock + Thomas Ankersmit
DJs: Efdemin, Jens Balzer
DONNERSTAG 06.05. 20:00

PARTY
VENETIAN SNARES
ENDUSER X&TRICK
DJs: Nicolas Chevreux, Marius Reisser
FREITAG 14.05. 23:00

ELEKTROAKUSTISCHER SALON
MERZBOW vs. BALAZS PANDI
WOLF EYES
MITTWOCH 19.05. 20:00

ELEKTROAKUSTISCHER SALON
CASPAR BRÖTZMANN MASSAKER
+ Gäste
DONNERSTAG 03.06. 20:00

Am Wriezener Bahnhof
Berlin - Friedrichshain
S Ostbahnhof
Vorverkauf: WWW.KOKA36.DE
WWW.BERGHAIN.DE

BQ presents in Berlin
KRIWET
1.5. - 3.7.2010
www.bqberlin.de

BERLIN DOCUMENTARY Forum 1
02. – 06. Juni 2010
NEW PRACTICES ACROSS DISCIPLINES
MIT CATHERINE DAVID, OKWUI ENWEZOR, OMER FAST, ANGELA MELITOPOULOS, RABIH MROUÉ, FLORIAN SCHNEIDER, EYAL SIVAN, EDUARDO THOMAS
HAUS DER KULTUREN DER WELT
WWW.HKW.DE

THE TRILOGY TAPES
t-shirts / tapes
reggae / noise
www.thetrilogytapes.com

LES CLIMATS
BURGUNDISCHE WEINE
HANNOVERSCHE STRASSE
D-10115 BERLIN
TEL/FAX: +49 (0)30 29001212
MOBIL: +49 (0)163 1919739
EMAIL: BUREAU@LESCLIMATS.C
WWW.LESCLIMATS.COM

LOVE RULES

Re-Issues und Compilations jetzt NEU! mit Tex Strzoda

Anfang Mai wird mit der aufwendigen »Vinyl Box« *(Grönland / Cargo)* erstmals das Gesamtwerk des Düsseldorfer Duos **NEU!** erhältlich sein. Freude weltweit, lässt sich mutmaßen. Klaus Dinger und Michael Rother gelten längst als wichtig und einflussreich, ihre zwischen 1972 und 1975 erschienenen Originalplatten »Neu!«, »Neu! 2« und »Neu! '75« als bedeutsam. Wer will, macht vorweggenommene Parallelen zu Kölner Elektronik aus (Bionaut, Gas), bisweilen auch zu Talk Talk der Spätphase. Die englischen Spacerocker Hawkwind standen ebenso im Bann wie der Neo-Psychedeliker Julian Cope. Vor allem die erbarmungslose und zu Recht berühmte, von ihm selbst so genannte ›Lange Gerade‹ von Klaus Dinger (1946–2008) fand viele Bewunderer; dieser monotone Beat des Kraftwerk-Schlagzeugers der ersten Stunde ist nachzuhören bei Postrockbands wie The Clean, Stereolab und The Sea And Cake. Der Wohlklang, den der Gitarrist Michael Rother (Solohit: »Flammende Herzen«, 1977) auch bei der Neu!-Reunion 1986 anstrebte, könnte als (nur) eine Genese zahlloser Zerwürfnisse gelten. »Neu! '86« erschien zunächst nicht, dann 1995 doch (als »Neu! 4«). Für die »Vinyl Box« hat Rother »Neu! '86« jetzt komplett überarbeitet, Stücke hinzugefügt und die Reihenfolge geändert: Man hört hier zwei etablierte, subkulturgestählte Mitt- bzw. Enddreißiger unter zackigem Disco- und New-Wave-Einfluss, doch wissend um Dynamik und warme Soundästhetik. So eine Platte würde heute als Neuerscheinung einiges Aufsehen erregen! Der euphorisierende Partycrasher »Crazy« taucht in vier weiteren Variationen auf, keine wirkt überflüssig, die Platte wird so zu einem ›Album‹, das durchgehört werden will.

Dass »Rheinita« (1978) von Klaus Dingers Nachfolgeband La Düsseldorf zum Radiohit wurde, wäre ohne die Vorbereitung durch Jean Michel Jarres Hitparaden-Synthie-Gewaber undenkbar gewesen. Zu finden ist das nicht ganz unpeinliche Stück auf der Compilation **»ELEKTRONISCHE MUSIK«** *(Soul Jazz / Indigo)*. Ob das wirklich die richtige Etikettierung für Neu!, Cluster, Popol Vuh, Amon Düül II, Harmonia und Can ist, nur weil auch Tangerine Dream dabei sind, muss bezweifelt werden. Synthesizer sind oft nur ein Bestandteil – Schlagzeug, Bass und Gitarre fast immer dabei. Die Doppel-CD des Londoner Labels trägt den Untertitel »Experimental German Rock and Electronic Musik 1972-83«, das passt besser. In diese Zeitspanne würden thematisch bereits die NDW-Bands Der Plan, Palais Schaumburg und Der Moderne Man gehören. Gebündelt wird indessen der Krautrock-Kosmos. Kraftwerks Fehlen dürfte rechtliche Gründe haben. Dass ein Booklet vorhanden sein wird, das erklärt, warum die beiden vertretenen (keinesfalls schwachen) Tracks von Can nicht aus ihrer Hochphase, sondern erst von 1976 bzw. 1979 stammen, bleibt zu hoffen.

Nach der Can-Auflösung 1979 schellte bei deren weltweit respektiertem Schlagzeuger Jaki Liebezeit (Mantra: »Immer dasselbe spielen, dann fängt es irgendwann an zu grooven«) das Telefon. Der 22-jährige Keyboarder Helmut Zerlett aus Köln fragte an, ob Interesse an einem Bandprojekt bestünde. Liebezeit, stets aufgeschlossen, brachte den Ex-Can- und Ex-Traffic-Bassisten Rosko Gee mit. Der Jamaikaner spielt bis heute in Zerletts »Harald Schmidt«-Showband. Die damals wenig beachtete **PHANTOM BAND** veröffentlichte zunächst zwei Alben: »Phantom Band« (1980) besticht durch federnden Novelty-Popjazz, unangestrengt zippelnden Instrumental-Funk und kontrollierte Reggae-Jams – eine freundliche Platte. »Freedom of Speech« *(beide bureau b / Indigo)*, 1981 veröffentlicht, ist musikalisch ähnlich interessant. Der Reggae wird kühler, ist quasi analoger Basic-Channel-Vorläufer. Die hochinteressanten Patterns werden häufig zugedeckt mit brisant gedachter, jedenfalls anstrengender Spoken-Word-Agitation des dazugestoßenen Frontmanns Sheldon Ancel. Erst 1994 erschien eine weitere Platte, das Ambientwerk »Nowhere«.

dann die lange Ära der Kurvendiskussion in Klangform. Das Bestreben, mit Forscherdrang immer weiter voranzuschreiten, in Räume vorzustoßen, die noch niemand anderes betreten, geschweige denn gehört hat, mündete letztlich (und mit Sicherheit von Rob Brown und Sean Booth unbeabsichtigt) in eine Wiederholung des Immergleichen. Mit »Oversteps« befinden sie sich nun offensichtlich auf der Suche nach ihrer eigenen Quintessenz, denn das Album vereint die kontemplative Industrial-Harmonieseligkeit von »Amber« oder eben »Tri Repetae« mit der von musikalischen Konventionen befreiten algorithmischen Rhythmik der letzten Jahre. Ein leichtes Hörerlebnis ist »Oversteps« deshalb noch lange nicht. Nicht jedes der neuen Stücke ist derart zugänglich wie das ambienthaft-sakrale »See On See« oder »Treale«, auf dem Autechre ihre im Electro-Hiphop der Achtziger liegenden Wurzeln so unverschlüsselt wie lange nicht mehr hervorkehren. Hier sorgen sie beinahe für spontane Begeisterung. Nach 71 Minuten Musik, als deren idealen Aufführungsort man sich eine imaginäre Le-Corbusier-Kathedrale aus Sichtbeton vorzustellen hat, bleibt vor allem eine Frage: Ob Autechre jemals wieder von ihrem Sockel heruntersteigen werden?

Braun: Schön wär's. Zeigen sie doch etwas Engstirnigkeit in den wenigen manieristischen Momenten von »Oversteps«. Das ist zwar schon viel besser als der Physikstudenten-Imperialismus vergangener Werke. Und dafür zollen wir ihnen Lob und Preis. Doch führt der Forscherdrang noch immer in Sackgassen. Diese unschönen Momente klingen dann wie Jazzrock: nach streberhaftester Strebsamkeit. Das ist zugleich ein Makel, der diesen Königen in all der Entmenschtheit aber auch etwas Menschliches verleiht.

Hübener: Autechres entmenschte, isolationistische Klangflächen sind heute noch genauso wegweisend wie 1995. Auch damals hatte man den Eindruck: Falls sich Lichtquanten zum Tanzen treffen, läuft genau das, aufgelegt von »Space Odyssey«-Bordcomputer HAL 9000. Insgesamt sind Autechre im Verlauf ihrer Entwicklung immer abstrakter geworden, haben ihre Hiphop-Wurzeln zunehmend um Einflüsse aus Ambient, Minimal Music und Industrial ergänzt. Diese Akkumulation von Abstraktheit bedeutet allerdings nicht, dass Autechre nun besonders ›schwierige‹ Zerebralmusik für den Nerd machen. Ganz im Gegenteil: Ihre unterkühlten, gebrochenen und in ihrer sich wiederholenden Selbstähnlichkeit fraktalen Klänge, die das Mathematische mit dem Mystischen legieren, funktionieren sofort auf einer emotionalen Ebene. Die Sphärenmusik von »See On See« bleibt mit ihrer strahlenden First-day-on-earth-Harmo-

nie eher die Ausnahme. Ansonsten herrscht melancholischer Unterwasserdokugeist. Das Beat-Gerüst ist reduziert, das Tempo ein wenig herausgenommen, es ist eine Tendenz zur Flächigkeit des Sounds festzustellen. Die Track-Namen hören sich an, als seien sie einem Handbuch für Astrophysiker entnommen. Die Briten nennen ihre Lieder »Pt2ph8«, »D-Sho Qub« oder »R Ess«. Die im Kopf generierten Bilder wechseln zwischen den Zeichen des Zerfalls von Zivilisationen auf termitenhaft organisierte, sinistre außerirdische Kulturverbände. Diese Musik könnte auch gut zu den End Credits anlässlich des terrestrischen nuklearen Sendeschlusses laufen.

BONNIE »PRINCE« BILLY & THE CAIRO GANG

»The Wonder Show of the World«

(Domino / Indigo)
29.03.10

Waak: So ein Kalenderjahr weist ja einige Verlässlichkeiten auf. Zum Beispiel das Aufeinanderfolgen der Jahreszeiten, den Gedenktag der Alten Rechtschreibung oder ein neues Album von Bonnie »Prince« Billy.

Dax: Will Oldhams größtes Problem ist ein Luxusproblem: Die Menschen könnten ob seiner immensen Flut an Veröffentlichungen das Interesse an seiner Musik verlieren. Nicht, weil eine neues Album schwächer wäre als ein vorangegangenes, sondern einfach, weil kaum einer an seinen Lippen hängt. Also lastet ein gewisses Gewicht auf den ersten Worten, mit denen Oldham ein neues Album eröffnet, and this time they go like this: »I once loved a girl / But she couldn't take it / That I visited troublesome houses / She'd say when I come home / To leave her alone / She could taste trouble on my mouth«. Das ist natürlich eine Ansage, klassisches Storytelling in dem Sinne, dass eine Geschichte, und zwar eine ›einfache‹, geradlinig erzählt wird, aber dieser Sänger hat wie kein zweiter seiner Generation verinnerlicht, dass er eben nicht Bob Dylan ist. Heißt: Seine Arrangements sind für Folksongs eigentlich zu komplex, die Harmoniewechsel unberechenbar, jedem Ton hängt ein enormer Hall an. Trotzdem oder gerade deswegen entwickeln sie, die Songs, nach mehrmaligem Hören eine enorme Sogwirkung. Die Cairo Gang, Oldhams neue Band, spielt hyperreduziert – die können akustische Gitarre(n) und ein seismografisch kaum wahrnehmbares Schlagzeug. Dazu dann Bonnie »Prince« Billys immer wieder gedoppelte Stimme, das muss reichen. Und als Höhepunkt der Schlussakkord des Albums: kein Hall auf diesem.

Waak: Das windschiefe »Teach Me to Bear You« verhandelt wie so oft bei Bonnie »Prince« Billy die komplizierte Verschränkung von Selbstaufgabe und -behauptung in Beziehungen. In »Go Folks, Go« heißt es »Now here's the chorus«, und Oldham singt diesen ein paar Mal, bevor die anderen mit einstimmen und das Stück zu einem uneuphorischen kleinen Gospel gerät: »Go folks / Trust your brain / Trust your body«. »The Sounds Are Always Beginning« stellt fest, dass aus Bäumen mitunter Gitarren werden, aber Gitarren wiederum die Harmonien fallender Holzlauben zu repräsentieren imstande sind.

Dax: Hier ein Rimshot, da ein Händeklatschen im Takt, dort eine Melodie wie ein Gedicht, gespielt auf der dicken Gibson – Winzigkeiten wie diese machen auf »The Wonder Show of the World« den Unterschied aus und markieren jeden einzelnen Song als Individuum. Wer Bonnie »Prince« Billy zuletzt aus den Augen verloren haben sollte – das Auftauchen der Cairo Gang rechtfertigt die erneute Beschäftigung.

HIGH PLACES

»High Places vs. Mankind«

(Thrill Jockey / NTT / RTD)
09.04.10

Waak: »Exquisite Corps« ist ein auf einer surrealistischen Technik basierendes Partygesellschaftsspiel, bei dem jeder Mitspieler ohne Ansehen der Vorarbeit der anderen ein Satz- oder Bildfragment zum entstehenden Gemeinschaftswerk beisteuert. Genau auf Basis dieser Methode schreibt das aus Brooklyn stammende, mittlerweile in Los Angeles lebende Duo High Places, bestehend aus Mary Pearson und Rob Barber, seine Songs: Ideen entwickeln die beiden nicht gemeinsam und in Abstimmung, sondern getrennt voneinander. Ergebnis dieser Methode ist ein in der anschließenden Assemblage stets eintretendes Überraschungsmoment.

Dax: Ständig meint man, die frühe Madonna singen zu hören – nur eben nicht zum Sound der für sie so typischen, zielführenden Eighties-Pop-Juwelen, sondern zu verzetteltenten, nie geradeaus treibenden Klangprismen. Aber es singt gar nicht Madonna!

Waak: Nein, wir hören Mary Pearsons mit Sirenenstimme geträllerte Melodien, teilweise mehrfach übereinandergelegt zum Chorgesang. Neu im Klangbaukasten der High Places ist die Präsenz von Gitarren, die sich trotz exzessiver Bearbeitung durch Stereo-, Delay- und Reverb-Effekte noch als solche zu erkennen geben.

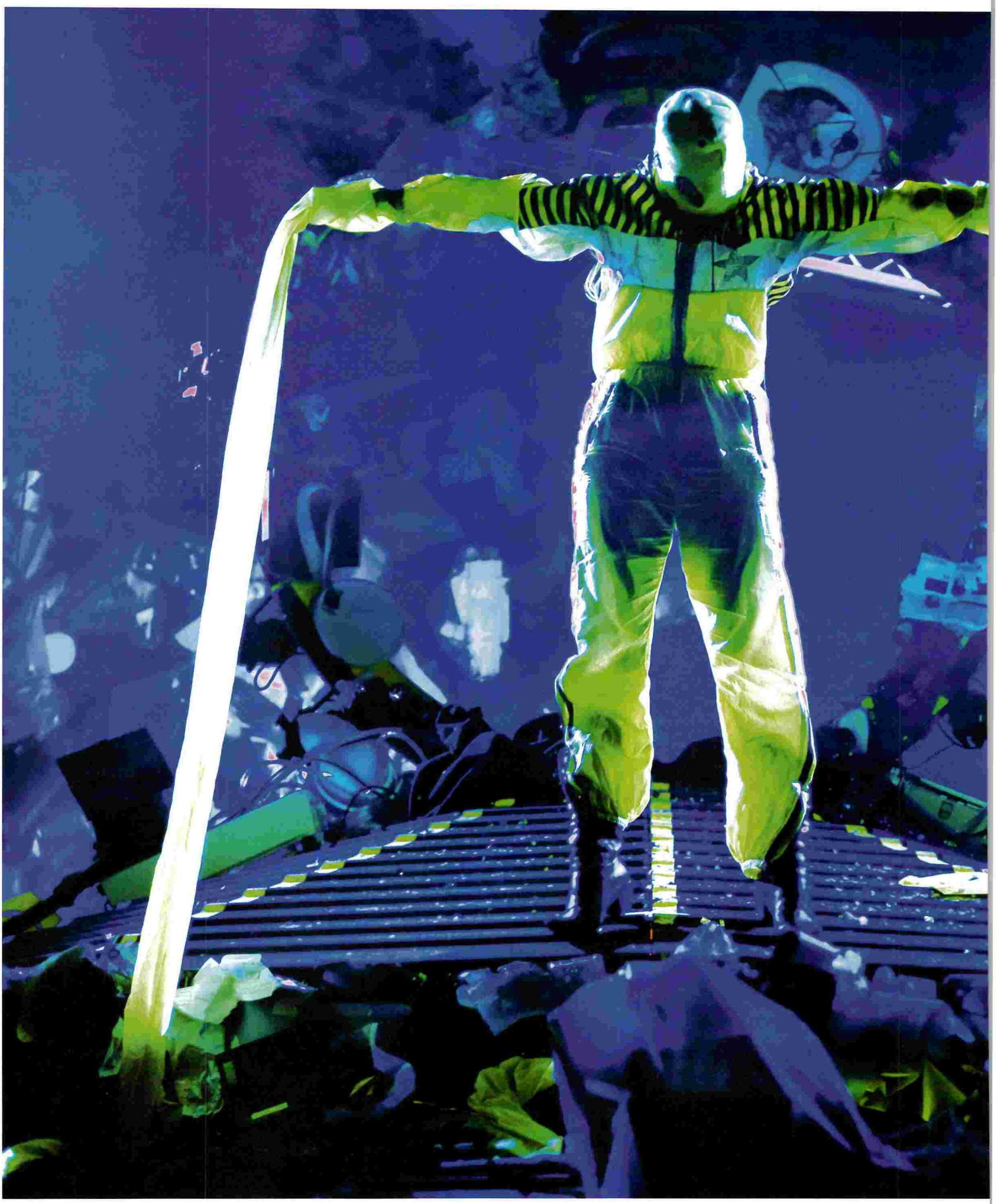
Dubro: »On Giving Up« ist der Hit dieses Albums. Er steht auch exemplarisch für den neuen Sound der High Places, vielleicht weil er viel aufgeräumter und strukturierter ist als das Album zuvor. Vielleicht spielen die beiden heute einfach weniger »Exquisite Corps« als früher?

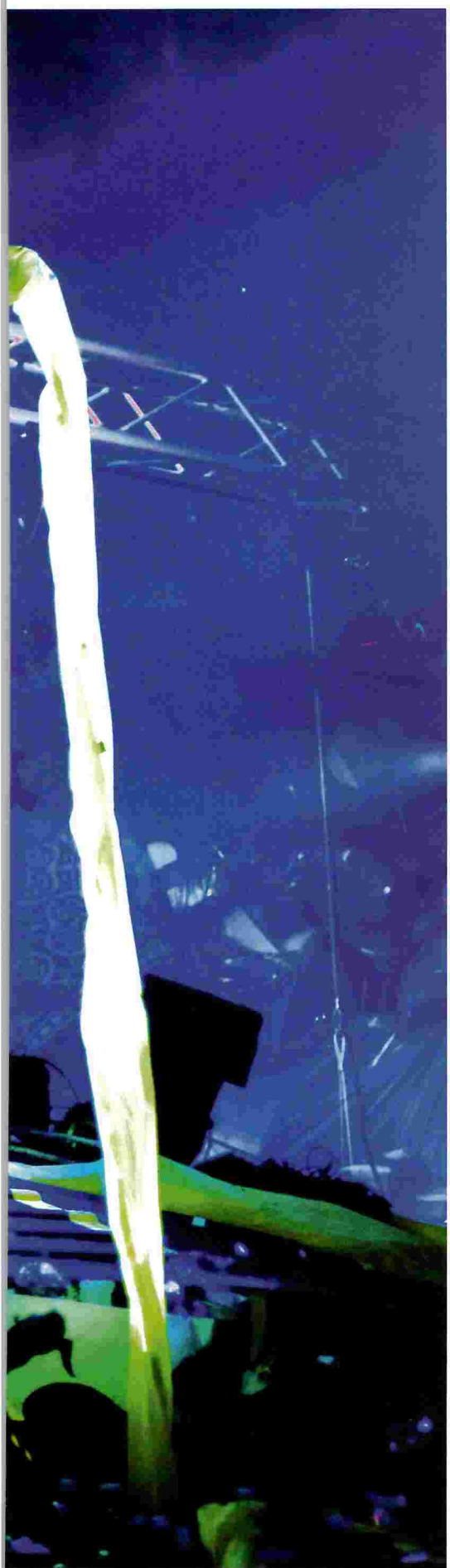
Waak: »The Longest Shadows« ist der zweite Hit der Platte. In diesem Stück lehnt sich Pearsons Melodieführung geradezu plagiatorisch vor allem an Madonnas Welthit »Like a Prayer« an. Mit allerlei Percussion, einem stampfenden Beat und vor allem einem eigenen Text ausgestattet, wird der Song aber zu einem der High Places. Exquisit auch die Dub-infizierte Miniatur »The Most Beautiful Name«, deren Text die schönste Zeile des Albums aufweist: »All those russian novel things / Leading nowhere at all«.

Dubro: Die neuen Lieder fallen deutlich düsterer und nüchterner aus als die Songs ihrer ersten Platte. So drängt sich am Ende die Frage auf, ob Pearson und Barber erwachsener geworden sind, wie man in solchen Fällen gerne mutmaßt – oder ob diesmal einfach nicht so viele Drogen im Spiel waren?

Hübener: Ein interessanter Gedanke, dass sich Düsternis und Nüchternheit einstellen, wenn man älter wird oder die Drogen mal weglässt. Gefühltes Entstehungsdatum dieses Zweitwerks: 1984. Da wären die High Places weit vorn gewesen. Und wenn schon: So ist es auch toll! Außerdem gelingt dem Duo das Kunststück, zwar komplett unheutig, nicht aber retroistisch zu klingen. Knicks!

Waak: Wo wir über Nüchternheit, Düsternis und Erwachsenwerden sprechen: In »When it Comes« thematisiert Pearson den Tod. Ihren eigenen. »I close my eyes when it comes / From dust to dust« singt sie und mahnt, gleich einer Bahnhofsdurchsage, mehrmals aus dem Hintergrund: »It's about time«. In diesem Sinne: Over and out.

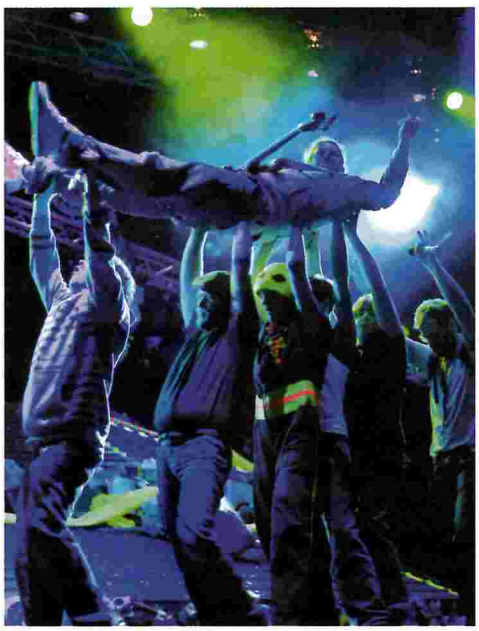


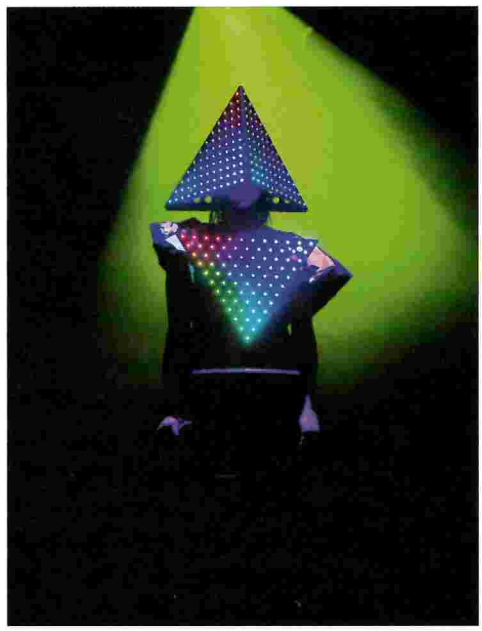


REMMIDEMMI SITZKONZERT

Premiere der Diskurs-Operette »Deichkind in Müll« von Ted Gaier und Henning Besser, Kampnagel, 25. Februar, Hamburg

TEXT: OSKAR PIEGSA **FOTOS:** NIKOLAUS BRADE



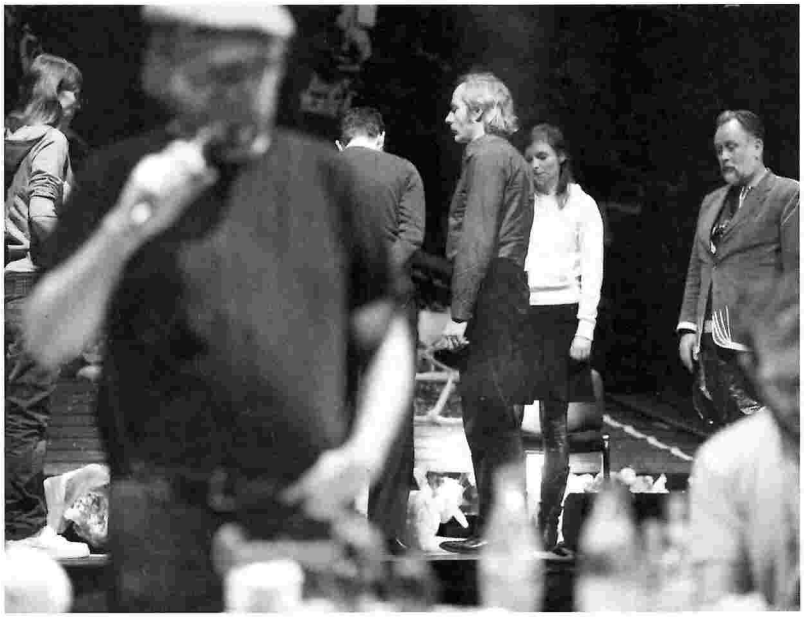


Kein Vorhang, keine Zugabe und nur verhaltener Applaus – die Premiere von »Deichkind in Müll« endete mit einem für Deichkind-Verhältnisse erstaunlich unspektakulären Abgang. Der Großteil des Publikums verließ – teils merklich genervt – den Theatersaal recht zügig, während nur einzelne Besucher in den Rängen verweilten, um über das Bühnenstück zur Band zu diskutieren: War »Deichkind in Müll« ein gescheitertes Experiment? Oder gehörte das Scheitern gar zum Konzept? Eines zumindest war sicher: Für Fans von Deichkind stellte der Abend eher eine Enttäuschung als eine freudige Überraschung dar.

Eine echte »Diskurs-Operette« im Remmidemmi-Stil war angekündigt worden, und das klang zunächst erfolgversprechend. Hamburgs Theaterlandschaft ist schließlich bekannt für ihre Pop-Affinität: Das Thalia Theater hat Stücke mit Musik von Tom Waits und Tex & Erobique im Programm. Im Schauspielhaus geht Golden-Pudel-Club-Betreiber Rocko Schamoni ein und aus. Und auf Kampnagel, das regelmäßig auch zu Partys und Konzerten einlädt, kuratierten zuletzt Chicks on Speed eine Veranstaltungsreihe. Die Auftritte der »Electric Super Dance Band« Deichkind (so ihre Selbsteinschätzung im gleichnamigen Song) sind dabei natürlich auch so schon ziemlich theatralische Spektakel: Schrill und bunt kostümiert schlüpfen die Mitglieder bei ihren Auftritten auf dem Melt!-Festival oder im Rahmen der »Jägermeister Rockliga« in unterschiedliche Rollen, und eine Hüpfburg darf auf der Bühne nie fehlen. Dass für »Deichkind in Müll« neben Henning Besser alias Deichkind-DJ Phono auch Ted Gaier von den Goldenen Zitronen als Co-Regisseur agierte, steigerte das öffentliche Interesse – Gaier ist ein erfahrener Theatermacher. Es schienen also alle nötigen Vorkehrungen getroffen, um die Krawallcombo Deichkind auf die Schauspielbühne und nebenbei die unterschiedlichen Welten ›Pop‹ und ›Theater‹ produktiv in Reibung zu bringen.

Abgesteckt war das Referenzsystem der Band an dem Abend bereits, bevor das Publikum seine Plätze einnahm: An der Fassade

des Kampnagel war ein Banner gehisst worden, auf dem das Kürzel »DK« prangte, die Deichkind-Initialen im Stil des Logos der Dead Kennedys. In der Vorhalle des Theatersaals spielten derweil gleichzeitig Daft-Punk-Doubles und eine Coverband von Rage Against the Machine: Punk-Gestus, House-Beats und Crossover-Rap, alles gleichzeitig und schön laut. So kennt man die Band von ihren Konzerten, und so begann denn auch die Show: in bester Deichkind-Konzertmanier mit zappeliger Mitmach-Hysterie und aufgedrehtem Bass zum Song »23 Dohlen«. Doch die Party wurde jäh unterbrochen, die Musik verhallte, die Band verschwand von der Bühne, und der frühere Proll-Rapper Ferris MC, der sich heute Ferris Hilton nennt und seit zwei Jahren festes Deichkind-Mitglied ist, betrat sie. Halbironisch, aber ohne Witz referierte er von einem Hochsitz herab unter Gebrauch eines sperrigen Sozialwissenschaftsvokabulars über die Bedeutung des Ausrastens auf Deichkind-Shows. Am Ende seines Vortrags brüllte plötzlich wieder der Beat aus den Boxen und die Band stürmte erneut die Kulisse. Dieses Prinzip wiederholte sich im Verlauf der Aufführung einige Male: ein paar Minuten Konzert, dann ein paar Minuten Sprech- und Spielszenen, in denen einmal Kritik an neoliberalem Denken geübt und ein anderes Mal des verstorbenen Deichkind-Produzenten Sebastian Hackert gedacht wurde. Danach wieder satter Wumms. Die »Diskurs-Operette« entpuppte sich als der verkrampfte Versuch, das Publikum abwechselnd zum Hopsen und zum Innehalten zu bringen.



Außer Deichkind gab es viel Fußvolk auf der Bühne, hier zu sehen in Sprech- und Spielszenen ohne Wumms. Für den Theaterbesucher ein Wechselbad der Gefühle.

Man musste unweigerlich an den Kinderstar Heintje denken. Der ist wie Deichkind Opfer von Erwartungshaltungen und muss, obwohl er bestimmt gerne mal etwas anderes machen würde, mit 54 immer noch die Rolle des 13-jährigen Milchbubis spielen, der »Mama« singt. Deichkind sind – das haben sie sich aber selbst eingebrockt – auf Sauf- und Abrissparty-Songs abonniert. Und auch wenn diese Songs in Wahrheit viel reflektierter sind, als man denken könnte, ja man sie sogar als intertextuell lesbaren Zitat-Pop verstehen kann, wird die Band dennoch nicht unbedingt dafür geschätzt, dass sie raffinierte Zeilen wie »Ein Hoch auf die internationale Getränkequalität!« schreibt oder im Song »Arbeit nervt« en passant Oscar Wilde zitiert (»Ehrgeiz ist die letzte Zuflucht des Versagers«). Nein, wer Eintritt bezahlt, um diese Band zu sehen, der erwartet keine Subtilitäten und auch keinen Test in Allgemeinbildung, sondern eine Prüfung seiner körperlichen Belastbarkeit (Ohren, Beine, Leber).

So gesehen standen Deichkind an diesem Abend zwei Optionen offen: Sie hätten entweder ihrem Image folgen und sich zur Institution Theater parasitär und gewalttätig verhalten können – Stühle aus dem Parkett reißen, der altklugen Tochter des Dramaturgen in ihr literarisch wertvolles Tagebuch pinkeln und gemeinsam mit dem Publikum die Subventionsgelder der Stadt Hamburg versaufen. Oder sie hätten radikal mit den Erwartungen ihres Publikums brechen können – gar keine Musik spielen oder ausschließlich Jacques Offenbach, Textzettel verteilen und damit Betroffenheit und politische Reflexion einfordern, oder auf der Bühne einfach zwei Stunden lang schweigen. Stattdessen wollten sie beides: ein bisschen Krawall machen und ein bisschen den Krawall-Willen ihres Publikums aufs Korn nehmen, ein bisschen Freibier aus der Zapfstation »Zitze« verteilen und dabei aber ausnahmsweise mal nüchtern bleiben, ein bisschen den Theaterkonventionen folgen und sie gleichzeitig mit einem Remmidemmi-Sitzkonzert unterlaufen. Angesichts dieses unentschiedenen Hü und Hotts durfte man sich dann doch ein wenig betrogen fühlen.

Wobei der größere Betrug des Abends vermutlich sogar in der Selbsttäuschung eines Publikums bestand, das weit vor Mitternacht wieder in der Garderobenschlange stand, um die Wintermäntel für den Heimweg abzuholen: erst einen auf radikal machen und »Arbeit nervt« mitgrölen, aber dann nicht konsequenterweise die Bühne stürmen, sondern in den Bus, heim ins Bettchen und am nächsten Morgen pünktlich und ausgeschlafen ins Büro.

LASS UNS MÄRCHENMÄDCHEN SEIN

Das ›erste‹ Konzert von Doctorella, NBI Club, 27. Februar, Berlin

TEXT: DOMINIKUS MÜLLER **FOTOS:** DORO TUCH

Christiane Rösinger kommt von der Toilette. Oder zumindest kommt sie von dort, wo die Toiletten sind. Ein Mann, Mitte dreißig, tritt an sie heran. Er schüttelt ihr die Hand und sagt: »Hallo Christiane, schön, dass du da bist.« Die Rösinger, berühmt seit den Lassie Singers und als Sängerin von Britta hochangesehen, guckt etwas indigniert und antwortet dann in ihrer so unnachahmlich coolen Art, verunsichert, nonchalant und zugleich angriffslustig: »Ich weiß, ich kenne dich, aber ich weiß nicht mehr woher.« Ein Satz wie ein Song. Und ein Satz, der ins Herz dieses Samstagabends im Club NBI in Berlin-Prenzlauer Berg trifft. Außenrum: der Bespaßungskomplex der Kulturbrauerei mit Multiplexkino, allerhand gruseligen Kleinkunst- und Kabarettbühnen, Würschtelbude, einer Bar namens Titty Twister und der Zweihundert-Meter-Schlange von Teenagern vor dem Soda Club. Dieses Drumherum wird mit Christiane Rösinger und ihrem wundervollen Satz vor der Toilette dann doch erträglich. Denn dass das NBI einmal ein heimeliger Wohnzimmerclub mit Szene-Verwurzelung war und Prenzlauer Berg der bevorzugte Wohnsitz der bundesrepublikanischen Pop-Avantgarde, das hallt inzwischen nur noch wie ein fernes, wehmütiges Echo durch die Räume. Diese sind heute Abend mit Pappsternchen wie auf einer Kita-Weihnachtsfeier geschmückt und riechen dank des Rauchverbots nach der Kotze von gestern Nacht.

Und doch liegt auch noch ein anderer Hauch in der Luft, umweht die Veranstaltung mit dem Sentiment einer Alumni-Feier der School of Cool: Hier geht es ums Wiedersehen. Doctorella wurden schließlich schon einmal als Supergroup des Berliner Indierock gefeiert. Das ist jetzt zwei Jahre her und lag – wie bei jeder Supergroup – weniger an der Musik als am Personal. Zu Sandra und Kerstin Grether, dem Power-Zwillings-Couple des deutschen Popfeminismus, gesellte sich damals Herman Herrmann, zeitweise bei den Lassie Singers und auch bei Britta aktiv. Und auch der Prenzlauer-Berg-Barde Jens Friebe und Andreas Spechtl von Ja, Panik, jener zweifellos interessanteren deutschsprachigen Gitarrenband der Post-Hamburger-Schule-Ära, waren dabei – zwei Musiker also, die nicht nur recht bekannt, sondern vor allem selbst an die Singer-Songwriter-Alpharolle gewöhnt sind. Inzwischen wurden bis auf die Grethers alle Bandmitglieder ausgetauscht, was wohl die Ankündigung des Konzerts im NBI als Debütauftritt rechtfertigte, aber auch den Status der Band ein wenig ändert: von der Supergroup zu so etwas wie der gegenwärtigen Inkarnation allgemeiner Grether'scher Umtriebigkeit.

Die erste Station dieser Umtriebigkeit war Mitte der neunziger Jahre die Kölner Redaktion der Spex. Später dann, neben dem anderswo weiter betriebenen Popjournalismus, gründete Sandra gemeinsam mit Almut Klotz und Elmar Günther Deutschlands einzig wahre Riot-Grrl-Band namens Parole Trixi, während Kerstin mit einem Anorexie-Pop-Roman namens »Zuckerbabies« recht erfolgreich im Literaturbetrieb unterkam. Ihr letztes größeres gemeinsames Projekt war das Buch »Madonna und wir«, das im Jahr 2008, flankiert von einer Ausstellung in den Berliner Räumen der Galerie Nagel, den 50. Geburtstag von Frau Ciccone beging. Und jetzt

gibt es die geballte Zwillingsmacht eben auch im Bandformat, besetzt in zweiter Auflage mit Sebastian Janata, der, ebenfalls von Ja, Panik kommend, Spechtls Gitarrenpart übernimmt. Dazu steht Jacob Groothoff am Bass und besagter Elmar Günther spielt Schlagzeug. Heute Abend sind die Rollen also klar verteilt: auf der einen Seite die singenden Sisters, die auch für Text, Songwriting und ein wenig Gitarrenarbeit zuständig sind, auf der anderen Seite die drei Jungs, die im NBI mit ihren Instrumenten durchaus souverän lupenreinen Neunziger-Jahre-Indierock runterschrammeln.

Von »toughen, trostspendenden Songs und großen, traumhaften Melodien in einer kalten Welt« war im Vorfeld die Rede gewesen. Doctorella ließen in ihrer Ankündigung des Konzerts verlauten, man sei »die verrückteste und klügste Rockband Deutschlands«. Solche Superlative hallen selbstverständlich gewaltig nach, bis zu dem Zeitpunkt, da man vor der Bühne des gutgefüllten, aber keineswegs vollgepackten NBI steht. Doctorella legen live dann auch gleich ein saftiges Bekenntnis zur hemmungslosen Ich-Politik nach. Im Opener reimt Sandra Grether »Psychologen« auf »Drogen« und wischt dann beides mit der lapidaren Bemerkung »Ihr habt mich nur belogen« vom Tisch – man kommt nicht umhin, diesen Einstieg erst einmal grandios zu finden. Und auch der finale Satz des Refrains, mit dem ebenso wahren wie irre solipsistischen Reim »Ich / Ich hör' nur noch auf mich« zieht genau die richtigen Lehren aus jenen Übeln, die Drop-out-Zwang und von außen aufgepfropfte seelische Normierung der zerbrechlichen Innerlichkeit antun können. Merke: Selbstbewusstsein ist noch immer das beste Bewusstsein.

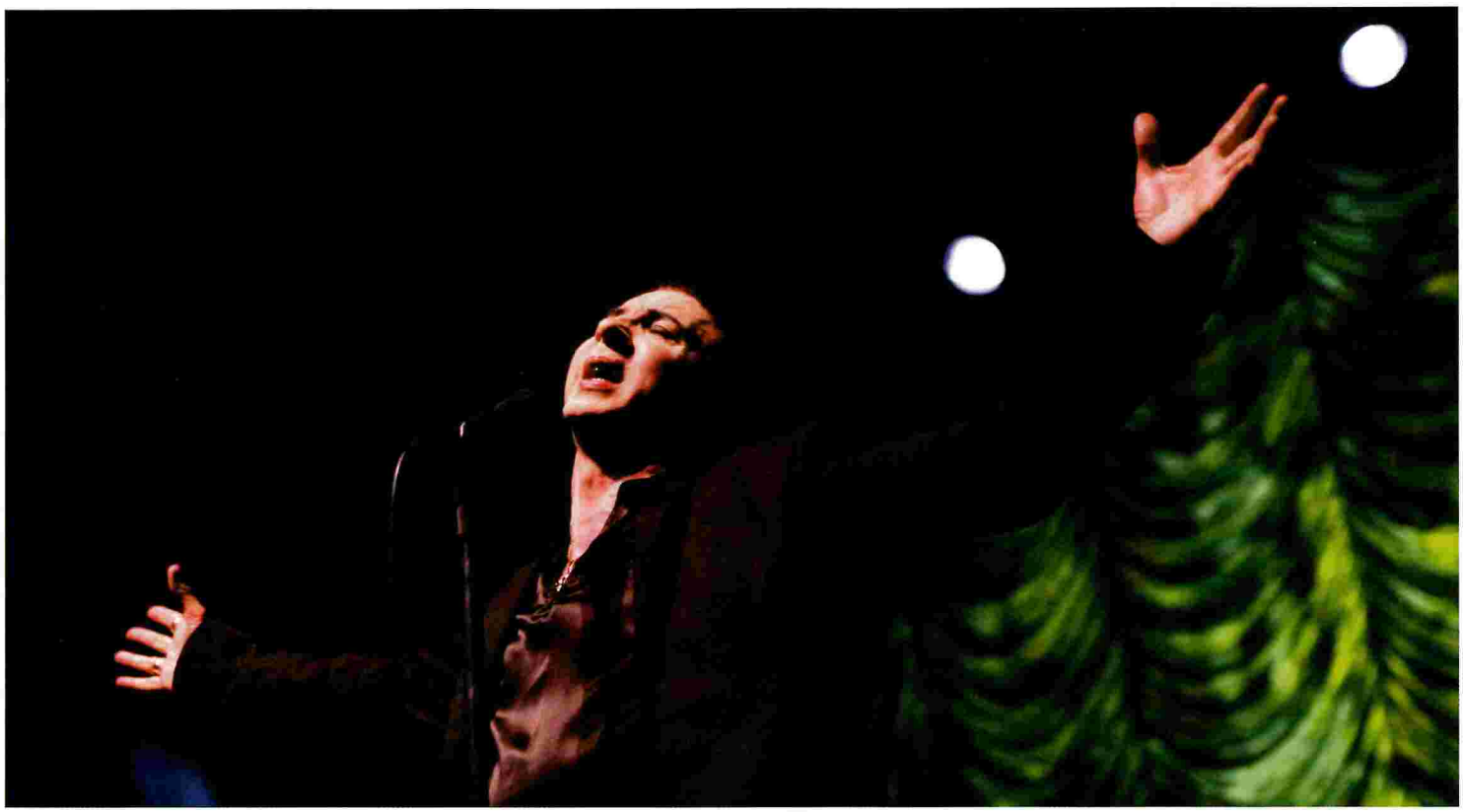
In dieser Art geht es dann auch weiter, als Kerstin Grether die Bühne betritt und für das Gros der restlichen Songs die Leadstimme übernimmt. Sie ist sichtbar aufgeregt, und im Gegensatz zu ihrer doch sehr viel banderfahreneren Schwester Sandra beschert es ihr mehr als einmal Mühe, den richtigen Ton zu treffen. Aber solche Art von Kritik zählt hier nicht, denn schon nach wenigen Songs ist klar, dass es gar nicht so sehr um die Musik geht. Nein, hier geht es vielmehr um Haltung. Eine Haltung, gemäß der Pop zwar eine hierarchisch organisierte, aber eben auch eine potenziell egalitäre Welt ist, die den Keim zur dezidiert feministischen Selbstermächtigung in sich birgt wie keine andere aller Welten. Auch und gerade aus einer Art Fan-Perspektive, etwa wenn Kerstin Grether mit kokett-selbstironischem Unterton singt: »Von allen Superstars / Hat er den süß'ten Arsch«.

Es geht also um die Mittel, mit deren Hilfe man sich bewegt, um Hybris und Drama, um hysterischen Glamour und seine befreiende Wirkung. Es geht um Mögen und Nicht-Mögen. Doctorella begreifen Pop als Wunderland der Möglichkeiten, immer gemäß dem Mantra des »Ich mach mir die Welt, wie sie mir gefällt«. Im gleichen Atemzug unterlegen sie ihre MySpace-Seite mit niedlichen Einhorn-Grafiken. Das lässt sich noch lange nicht als Eskapismus abtun, auch wenn es zweifelsohne seine träumerischen Momente hat. Hier möchte niemand die Augen verschließen und der Welt den Rücken kehren. Der Traum ist immer gekoppelt an die konkreten Umstände des Träumens, wird eher als Keimzelle für Veränderung begriffen, und weniger als Flucht. Als die Band, unterstützt von DJ Maria Tokyo und Jens Friebe im NBI den Song »Lass uns Märchenwesen sein« anstimmt, scheint sie ganz bei sich und ihrem Anliegen angekommen zu sein. Denn in diesem Hohelied auf die Gemeinsamkeit, das mit voller Absicht auf Kleine-Mädchen-Romantik gemacht ist, bricht sich etwas ungehemmt Bahn, was man wohl als progressiv verstandene Feier des Kontrafaktischen bezeichnen muss. Nicht zuletzt ist das ganz bewusste und ruhig mal quer zur Welt stehende Beharren auf den eigenen Wünschen und Träumen natürlich auch eine Liebeserklärung an die Popmusik selbst.

»Lass uns Märchenwesen sein«, singen die Grethers und werden dabei stimmgewaltig von DJane Maria Tokyo und Jens Friebe unterstützt.

Und dennoch macht dieser süßliche und leicht nölige Regress zum Mädchensein, das hier ins Positive gewendet werden soll, auch schmerzlich deutlich, wie brutal sich die Realitäten der Verhandlung von Geschlechterrollen inzwischen verschoben haben. Träumen Mädchen heute tatsächlich noch davon, den süßen Arsch ihres Superstars anzufassen oder den Märchenprinzen auf der Bühne zu küssen? Oder träumen sie heute nicht vielmehr davon, dass Fernsehgouvernante Heidi Klum sie von der Zahnspange befreit und mit ihren Zauberstilettos höchstselbst in sexy Nachwuchs-Superstars für den Medienzirkus verwandelt? Mit Textzeilen wie »Körper vor Gericht / Könige beim Schach / Dornröschen bleib wach! Bleib wach!« scheinen Doctorella zwar eine scharfe, kritische Auseinandersetzung mit aktuellen Medienformaten einzufordern – aber geht ihre Botschaft nicht gleichzeitig im pastellgefärbten Zuckerguss des Songs unter? Für das Publikum im NBI mögen Fragen wie diese keine allzu große Rolle gespielt haben, schien es doch zu weiten Teilen aus alten Freunden und treuen Weggefährten zu bestehen. Und doch ist offenkundig: Pop hat im Lauf der letzten zehn Jahre seine Pfründe breitenwirksam aus dem Lager der schwärmenden Fans auf die Seite der eifrigen Mitmacher verfrachtet, ohne dass daraus automatisch ein so lange erhofftes Mehr an emanzipativ gewendeter Partizipation erwachsen wäre. Im Gegenteil, es ist das Prinzip Do it yourself selbst, das mehr und mehr seinen einst subversiven Stachel verliert. Zumal es irritiert, wenn zu den Bekehrten gepredigt wird.

Das grundlegende Anliegen der Grether-Schwestern, mit Doctorella auf der Bühne das offensive Mädchensein und Mädchenbleiben zu propagieren und auf diese Weise innerhalb der Popkultur mit den Mitteln der Popkultur Kritik an deren Genderzuschreibungen zu artikulieren, mag nach wie vor aktuell und relevant sein. Nur leben wir mittlerweile in den verschärften Zeiten von YouPorn-Hardcore und Casting-Show-Zurichtung. Die Überbietung in hypersexualisierten SM-Vamp-Posen und das bis zum Genderbending ausgeweitete Versteckspiel in flamboyanter Verkleidung, wie es aktuell Rihanna oder Lady Gaga vorführen, ist da vielleicht doch die erfolgsversprechendere und zeitgemäßere Strategie.



FÜR IHN SOLL'S ROTE ROSEN REGNEN

Marc Almonds The Varieté 30 Years Anniversary Tour, Admiralspalast, 10. März, Berlin

TEXT: RALF KRÄMER **FOTO:** ROLAND OWSNITZKI

»It just goes on, over and over again«, schmettert Marc Almond mit schwellender Brust. Er breitet die Arme aus und öffnet die Fäuste, sein Blick wandert zur Theaterdecke – Judy Garland und Liza Minnelli hätten diese Geste nicht besser hinbekommen. Der frühere Sänger des Elektropop-Duos Soft Cell eröffnet seinen Solo-Abend mit »Entertain Me«, einem Song aus dem Soft-Cell-Debütalbum »Non-Stop Erotic Cabaret«, mit dem die Band Anfang der Achtziger urplötzlich den Durchbruch erlebte. Damals, 1981, performte Almond den Song im SM-Lederlook des schwulen Londoner Underground zu wavigem Synthie-Sound. Heute, 29 Jahre später, führt er »Entertain Me« vom Piano begleitet als Chanson auf. Und zeichnet damit auf offensive Art den eigenen künstlerischen Werdegang nach, der von außen oft als ambivalent wahrgenommen wird.

Marc Almond ist aufgekratzt und energiegeladen. Er verführt sein Publikum nicht, sondern zerrt es ungeduldig auf sein Euphorielevel. Und das ist hoch – den skeptischen Konzertankündigungen im Vorfeld zum Trotz. Im Admiralspalast sind die freien Plätze in den Stuhlreihen zwar nicht zu übersehen, das tut der Zuneigung des Publikums aber keinen Abbruch. Als Almond »Friendship (Druzhba)« ankündigt, ein Stück vom Album »Orpheus in Exile« (2009), auf dem er Lieder des schwulen, unter Stalin internierten Tenors Vadim Kozin interpretiert, spendet ein Gast spontan Szenenapplaus. Almond staunt: »Wo bist du? Gib mir deinen Namen und deine Adresse, dann kriegst du dein Geld.«

Das Liedgut des 20. Jahrhunderts hatte es Almond schon immer angetan. Doch nicht jede seiner Adaptionen gelang ihm so schlüssig wie »Jacques« (1989), sein fast hörspielartiges Album mit griffig ins Englische übertragenen Chansons von Jacques Brel. Überambitionierte Modernisierungsversuche wie anno 1991, als Almond für sein Album »Tenement Symphony« Brels »Jacky« ziemlich glücklos mit einem Hi-NRG-Beat unterlegte, verkneift sich der Sänger in seinem Programm zum dreißigsten Bühnenjubiläum. Stattdessen schreibt er in der Verknüpfung von Lieblingsliedern und eigenen Songs eine schillernde, kosmopolitische Autobiografie als Bühnenstück. In ihm huldigt er neben Kozin auch Wilde, Genet und Rimbaud. Für einige Interpretationen der romantischen Gedichte von Eric Stenbock holt Almond den Musiker Michael Cashmore auf die Bühne (der dürfte Fans von Antony and the Johnsons ein Begriff sein, seit er 2007 mit Antony ein Mini-Album aufnahm). Und bei »What Makes a Man a Man« bleibt Almond nah am klassisch reduzierten Original Aznavours.

Mehrere Zugaben dauert es, und doch bricht Almond schließlich noch mit seiner ästhetischen Konsequenz und driftet in klischierten Partyrock ab. Zu »Tainted Love« reißt es das Publikum erwartungsgemäß aus den Sitzen – womit sich aber auch der Kreis schließt zu jenen Zeilen, die Almond noch zu Beginn des Abends vorgetragen hatte: »Trying to please all these people around me, is trying to reach for the moon«. Doch da scheint er schmerzfrei und mit Selbstgenügsamkeit gesegnet zu sein. Und so greift Almond am Ende des Konzerts nach dem Strauß roter Rosen, die ihm gereicht werden, pflückt ihre Blüten ab und streut sich die Blätter über sein Haupt. Er sieht dabei sehr glücklich aus.

SPEX PRÄSENTIERT

LEVI'S COLORS OF NOISE CLUBTOUR

06.05. CH-Zürich – Hive . 07.05. A-Wien – Pratersauna
08.05. Hamburg – Docks . 13.05. Berlin – Dice Club
14.05. München – ersteliga im Haus der Kunst / P1

Die Levi's-Clubtouren gehören inzwischen zu den festen Events des Kalenderjahres. In diesem Mai untermauern die amerikanischen Denim-Experten ihren Status wieder mit einem so stilsicher wie entschlossen zusammengestellten Electro-Line-up. SebastiAn, gefeierter Remixer und Aushängeschild des französischen Labels Ed Banger, führt das Programm als Headliner an. French Horn Rebellion aus Brooklyn führen danach ihre Vision von Neo-Synth-Disco und ekstatischen Vocals live auf, bevor schließlich der bei Warp Records beheimatete Franzose Jackson ein Übriges tut, um den Dancefloor zu bestellen. Die »Colors of Noise«-Clubtour zieht durch fünf Städte in Deutschland, Österreich und der Schweiz, alle Infos dazu findet man auf *www.red-tab.com*.

GIL SCOTT-HERON

13.05. Berlin – Maria am Ostbahnhof . 14.05. Hamburg – Fabrik
02.07. Köln – Summerjam . 01.08. Kassel – Kulturzelt

Der inzwischen sechzig Jahre alte Spoken-Word-Künstler Gil Scott-Heron dachte schon vor Dekaden den Hiphop voraus, seine Bedeutung für die schwarze Musik ist unumstritten. Als »I'm New Here« angekündigt wurde, glaubten dennoch nur wenige daran, dass Scott-Heron nach 13 Jahren Pause noch einmal zu Hochform auflaufen könnte. Schon jetzt ist aber klar, dass sein neues Album sogar in die Jahreslisten 2010 eingehen wird. Dass man das dann auch noch live erleben darf – dafür sollte man dankbar sein!

ARCHIE BRONSON OUTFIT

26.04. Stuttgart – Universum . 27.04. Köln – Gebäude 9
28.04. Hamburg – Molotow . 30.04. München – Atomic Café
01.05. Dresden – Beatpol . 02.05. Berlin – Magnet

Das Tolle an Archie Bronson Outfit ist nicht nur der Name, sondern auch die Fähigkeit des Trios, einem komplett abgegrasten Stil wie Bluesrock neue Seiten abzugewinnen. Keine leichte Aufgabe, weshalb man verstehen kann, dass es vier Jahre still um sie blieb. Ihr neues Album »Coconut« bietet wieder schweres Riffing und Stomping. Und live sind die Herren grandios.

COLD CAVE

16.05. Hamburg – Uebel & Gefährlich
20.05. Berlin – Comet Club . 21.05. Offenbach – Hafen 2

Der Sänger, Autor und Instrumentalist Wesley Eishold hat schon in so vielen Bands gewirkt, er selbst kann sie kaum mehr auseinanderhalten. Mit Cold Cave könnte seine Rastlosigkeit ein Ende haben, denn so stimmig wie hier brachte er die losen Fäden noch nie zusammen. Auf Basis einer schrulligen One-Man-Show konzipierte er ein Bandprojekt, das düstere Dissonanz zelebriert.

CARIBOU (MIT GOLD PANDA)

24.04. CH-Lausanne – Le Romandie
25.04. CH-St. Gallen – Palace . 27.04. München – Feierwerk
28.04. Berlin – Berghain . 29.04. Hamburg– Prinzenbar

Dan Snaith alias Caribou bringt das Folktronica-Genre auf das nächste Level: Auf »Swim« löst er Songstrukturen auf und verbindet sie mit den neuesten Erkenntnissen aus der Techno- und Dubstep-Forschung. Es flirrt in den Höhen und pumpt in den Bassfrequenzen, dazu generieren bis zu vier Schlagzeuger gleichzeitig manische Beats.

FESTLAND

12.05. München – Rote Sonne . 13.05. Ludwigsburg – Demoz

Die milde Stimme des Sängers Thomas Geier, der Balanceakt zwischen Melancholie und Skurrilität, die hypersubjektiven Bilder und griffigen Metaphern, die unverkennbaren Einflüsse aus Ska und Reggae – davon lebt der Discorock des Trios Festland aus Essen. Das Ergebnis ist wunderbare Musik, welche die Macht der stillen Geste demonstriert.

FRICTION FEST

07. / 08.05. Berlin – Astra & Cassiopeia

Auf dem Gelände des ehemaligen Berliner Reichsbahnausbesserungswerks (RAW) findet in diesem Jahr erstmals das Friction Fest statt. Hier wird das weite Feld von Metal und zeitgenössischem Rock beackert, die Organisatoren picken sich aus den vielen Nischen- und Subgenres die Rosinen. Das klappt soweit ganz gut: Zur Premiere kommen Bohren & The Club of Gore, Efterklang, The Black Heart Procession, Wolves in the Throne Room u. v. a. m. *www.fritionfest.com*

VASHTI BUNYAN

10.05. Berlin – Volksbühne

Animal Collective, Devendra Banhart, ja sogar Joanna Newsom: All diese Künstler beziehen sich auf Vashti Bunyan. Die Wiederentdeckung ihrer Musik beeinflusste den Pop der nuller Jahre stark und machte das Phänomen Neo-Folk erst möglich. Im Mai spielt die inzwischen 65-jährige Sängerin nach langer Bühnenpause ihre erste Deutschland-Show. Dazu zeigt die Volksbühne die Filmdoku »Vashti Bunyan: From Here to Before« von Kieran Evans.

DONAUFESTIVAL 2010

28.04. - 08.05. A-Krems an der Donau – Diverse Orte

Es ist immer wieder überraschend, dass das niederösterreichische Städtchen Krems einmal im Jahr zum Schauplatz der Weltelite des Pop wird. Das liegt nicht nur am stets erschlagenden Line-up des Donaufestivals, sondern auch am Konzept, das für jede Ausgabe ein spannendes Motto vorsieht. Dieses Jahr geht es um »Failed Revolutions«, ein Thema, das neben vielen anderen von Max Tundra, Fuck Buttons und Akufen angegangen wird. *www.donaufestival.at*

MOERS FESTIVAL

21. - 24.05. Moers – Festivalgelände

Institution Moers Festival: Die Veranstaltung gilt seit fast vierzig Jahren als Gradmesser für Jazz- und Improv-Kunst, daran wird sich auch in diesem Jahr nichts ändern. Am Pfingstfest spüren heuer Arto Lindsay, Bill Frisell & Colin Stetson, Toshi Reagon & BIGLovely u. v. a. den aktuellen Entwicklungen nach. *www.moers-festival.de*

THE IRREPRESSIBLES

09.05. Frankfurt – Batschkapp . 10.05. Berlin – Huxley's
11.05. Köln – Kulturkirche . 12.05. München – Freiheizhalle

The Irrepressibles aus London sind ein Fall für sich: Angeführt von Countertenor Jamie McDermott, inszeniert das Ensemble spektakuläre Darbietungen aus Catwalk-Choreografie, Performance-Kunst und glamouröser Popshow. Eine faszinierendes Zwitterwesen, dessen Live-Auftritte einen bleibenden Eindruck hinterlassen.

UFFIE

20.05. Berlin – Maria am Ostbahnhof
21.05. Düsseldorf – Tonhalle . 22.05. München – Praterinsel

Vor nicht mal drei Jahren war Anna Catherine Hartley alias Uffie die am stärksten umworbene Newcomerin des Popgeschäfts. Der Aufstieg von Ed Banger zum Hipster-Label war nicht zuletzt dem Hype um ihre Person zu verdanken. Bei den kommenden Shows kann man sehen, was daraus geworden ist.

KRISTOF SCHREUF

15.04. Berlin – Festsaal Kreuzberg (mit Hans Unstern)
11.05. München – Laab . 12.05. Ulm – Kradhalle
13.05. Köln – King George

Kristof Schreuf hat sich auf seinem neuen Album »Bourgois with Guitar« (Platte der Ausgabe in Spex #325) kanonisierte Rock- und Disco-Nummern vorgenommen und aus ihren Texten und Melodien neue Hybride geschaffen. Nicht nur für Schlagwortfetischisten ist das ein unbedingt empfehlenswertes Mash-up.

ELECTRONIC BEATS FESTIVAL

20.05. Köln – E-Werk

Electronic Beats, das internationale Musik- und Lifestyle-Festival hosted by T-Mobile, eröffnet seine Live-Event-Reihe 2010 mit einem stilistisch weitgefächerten Festivalprogamm im Kölner E-Werk. Der Abend bietet Auftritte der hochgehandelten Space-Pop-Combo Little Dragon (Foto), dem schwedisch-amerikanischen Synthiepop-Trio Miike Snow, den Meistern des digitalen Dancehalls Major Lazer um Diplo, sowie ein seltenes Konzert von Bloc-Party-Sänger Kele Okereke, der hier erste Einblicke in sein Solodebüt erlauben wird. Dazu werden Moderat ihre ureigene Verquickung von Tradition und Moderne auffahren. Infos unter *www.electronicbeats.net*

Alle Texte: Michael Lutz

HERSTELLERNACHWEISE MODESTRECKE:

BARBOUR www.barbour.com
FLORIS VAN BOMMEL www.floriasvanbommel.de
CARHARTT www.carhartt.com
HUMMEL www.hummel.dk
IMAÏ www.imai.fr
LACOSTE www.lacoste.com
LEVI'S www.levis.com
MAISON MARTIN MARGIELA www.maisonmartinmargiela.com
REPLAY www.replay.it
SAND www.sand.dk
STONE ISLAND www.stoneisland.com
TIMBERLAND www.timberland.com
WRANGLER www.wrangler.com

SPEX, DIAL UND BERGHAIN PRÄSENTIERTEN:

EINTAUSEND JAHRE DIAL RECORDS

20.03. Berlin – Berghain+Panorama Bar

»Er muß schick sein, nicht zu dick sein, mit viel Zaster, keine Laster, schön solide, nicht zu müde, kurz und klein: Er muß ein Engel sein.« Mit diesen Worten beschreibt die Titanic in ihrer aktuellen Ausgabe den idealen Gast der Berliner »Top-Disko« Berghain – und somit auch des Dial-Allnighters aus Anlass des zehnten Geburtstags des Hamburger Labels. Die Schlange der wohl kaum idealen Gäste, die vor dem Berghain auf Einlass warten, misst bereits um Mitternacht um die 150 Meter. Das entspricht in der hier geltenden Zeitrechnung zwei Stunden des Wartens. Währenddessen im Bauch des Clubs: In dem auf die Dauer von mindestens zwölf Stunden ausgedehnten Zwischenweltkorridor von Samstagabend bis Sonntagmittag gilt es, eine Dekade Klarheit zu feiern – entsprechend lang ist die Liste der Dial-Künstler: Efdemin, John Roberts, Lawrence, RNDM und Carsten Naujoks, außerdem DBX, Pawel und der Microhouse-Produzent Isolée mit Live-Sets.

Das Überraschende zuerst: Nichts hört sich hier nach Corporate Sound an. David Lieske aka Carsten Jost, neben Lawrence einer der beiden Gründer des Labels, spielt klassische House Music, Efdemin, ganz anders als auf seinem soeben veröffentlichten Album »Chicago«, hartholzige Technobretter. Die Dial-Allstars eint, wenn nicht ihr Sound, so doch ihr Habitus, in dessen Rahmen sie sich untereinander offensiv in Stil und Gesten zitieren – ein mit liebevollem und unheiligem Ernst ausgetragenes adaptives Spiel, dessen Ziel es ist, exakt so zu sein, auszusehen und zu klingen wie jemand anderes. Ihr Charme entspricht dem einer wohlerzogenen Jungsklasse präpubertärer reicher Bürgerkinder, die, von ihren geschmackssicheren Müttern nach Vorbild von Fashion-Magazinen gegen ihren laut geäußerten Techno-Widerstand in gedecktfarbenes Tuch gekleidet und mit übergroßen Basecaps behütet, beim Auflegen selbstvergessen mitsingend vor den Plattenspielern herumschlingern.

Der modernistische Romantiker Christian Naujoks bespielt die Panorama Bar mit einem eklektizistischen Set von minimalen Tuba-Stampfern bis zum nur auf dem Papier unpassend klingenden Jazz-Pop von Steely Dan – immerhin bezeichnet der Bandname einen eisernen Dildo. All das vollzieht sich unter der entblößten Rosette eines jungen Mannes – der jetzt schon berühmten Fotografie Wolfgang Tillmans'. Ein Stockwerk weiter unten kontrastiert Isolée den Sound Naujoks' mit dunklem Industrial-Techno, der wie geschaffen ist für genau diesen Ort: Der Geruch von Stahl und Beton legt sich auf die Körper, Muskeln zucken in dichtem Nebel und Strobo-Blitzen. Vor der Tür: Vögel künden die Dämmerung an, und eine Schlange von 150 Metern. *Text: Anne Waak*

SPEX, MARIA AM OSTBAHNHOF UND PFEFFERBERG PRÄSENTIERTEN:

INT. MUSIKERINNENFESTIVAL »WIE ES IHR GEFÄLLT«

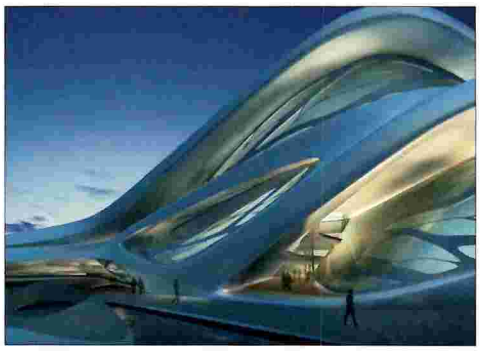
13. / 14.03. und 19. / 20.03. Berlin – Pfefferberg und Maria am Ostbahnhof

Gibt man unter Google.de den Titel des Internationalen Musikerinnenfestivals »Wie es ihr gefällt« in die Suchmaske ein, fragt das Instrument zur Abbildung des Weltzustandes zurück: »Meinten Sie: Wie es ›ihm‹ gefällt?« Gute Frage! Gefällt es also auch ›ihm‹? Das Publikum jedenfalls war gut durchmischt, und auch Gender-Dogmatismus spielte beim 20-jährigen Jubiläum des Festivals eine eher untergeordnete Rolle: So stammte eine Videoinstallation im Kellergewölbe des Pfefferbergs von dem (männlichen) Künstler T.W. Blum. Der Untertitel »Unter Strom« deutete darüberhinaus an, dass das viertägige Festival sich in diesem Jahr speziell der elektro-akustischen und digitalen Musik widmen würde. So war der erste Abend mit »Pionierinnen« überschrieben und den ersten Komponistinnen Neuer Musik gewidmet. Das Eröffnungsstück »Music of the Spheres« der weitgehend unbekannten Ultramodernistin Johanna Magdalena Beyer stammt aus dem Jahr 1938. Die Berliner Pianistin und Komponistin Laura Gallati spielte dieses Stück für (von Beyer einst nicht näher spezifizierte) ›Electric Instruments‹ mit einem Moog-Synthesizer.

Fragen warfen indes die Rezeptionssituationen angesichts mancher Präsentationsformen auf: Spendet man Applaus für die bloße Einspielung einer Tonband-Komposition der 2003 verstorbenen Daphne Oram? (Man tut es, wenn auch zögerlich.) Wo hinschauen, wenn keine Videoinstallation einen visuellen Fluchtpunkt bietet? (Im Zweifelsfall betrachtet sich der Zuhörer zu den grollenden und fleuchenden Tönen von »Contrasts Essonsic« und »Constain Suite« geschlossenen Auges selbst, von innen.) Der Prozess der Klangerzeugung bleibt bei vielen der dargebotenen Stücke unsichtbar, die technische Realisierung ebenso. Doch auch wo Macherin und Medien präsent sind, bleibt manches zunächst unsichtbar: Die aus den USA angereiste 78-jährige Grande Dame der elektronischen Kunstmusik Pauline Oliveros darf das Finale des ersten Abends bestreiten, die Uraufführung ihres Improvisationsstücks »Digidreams 2010« für digitales Akkordeon. Allein: Das Instrument bleibt eine Weile unauffindbar – endlos wirkten die Minuten der Suche.

»Unter Strom« war vorerst die letzte Ausgabe von »Wie es ihr gefällt«. Ist der Auftrag erfüllt? Offenbar gelten musikalische Positionen von Frauen bei allgemeinen Veranstaltungen für elektronisch-avantgardistische Musik als zufriedenstellend repräsentiert. Das deutet zumindest die am zweiten Festival-Wochenende unter dem Titel »Digital Ladies« mit ihrem neuen Projekt »Baustelle« auftretende Musikerin, Produzentin und Labelchefin Gudrun Gut an: »Es sollte um künstlerische Individualität und nicht nur ums Geschlecht gehen.« *Text: Anne Waak*

REAKTIONEN



In Spex #325 schrieb Gunnar Klack über die iranische Architektin Zaha Hadid. Wie ein Stahlrohrsessel von Ludwig Mies van der Rohe fügt sich ihr Gebäude in die Landschaft.

BETR.: *SPEX #325*

Liebe Spex-Redaktion,

schönes Heft. Lesen konnte ich bereits das Interview mit Ed Ruscha und den Beitrag zu Valeska Gert, quasi die schönsten Seiten meiner heutigen Fahrt mit der Deutschen Bahn. Beim Überfliegen des Rests stolperte ich über die »Musik zur Zeit« von Jörg Heiser. Der Titel des dort zitierten Albums von Jacques Brel ist natürlich »Ces gens-là« (und nicht »C'est Gens La«) – eine kleine Erbsenzählerei in einem sonst sicherlich wieder unterhaltsamen Heft, mit dem ich mir hoffentlich noch einige Zugfahrten schönlesen kann.

Danke,
RexLibris *(per E-Mail)*

BETR.: *SPEX-CD*

Hallo Redaktion,

hier mal etwas Feedback zum neuen Spex-CD-Beileger, dessen Zusammenstellung ja vermutlich auch von dem Kooperationswillen der Labels, eurem Verhandlungsgeschick und nicht zuletzt der Qualität der aktuellen Releases abhängig ist. Demnach wird der Februar ein guter Release-Monat, denn subjektiv gesehen ist es eine der besten CDs seit langem – Lawrence ist euer immer wieder gerne gesehener Dauergast, und mit Pawel findet sich ein weiteres Highlight aus dem Hamburger Dial-Umfeld. Dann noch Spoon, The Knife im Opernrausch und Beach House mit den schönsten Leiereffekten seit My Bloody Valentine. Perfekt.

Danke.
Karsten *(per E-Mail)*

BETR.: *SPEX #325, ALLGEMEINES UND ZAHA HADID*

Liebe Spex-Redaktion, lieber Gunnar Klack,

zunächst einmal Glückwunsch zum neuen Heft, es ist vielfältig und gelungen wie kaum eines. Ich könnte manches herausgreifen, z.B. den Artikel und das Gespräch zum Boykott der Aufführung von Claude Lanzmanns Film »Warum Israel« in Hamburg oder auch die brillante Kritik zu Tim Burtons »Alice in Wonderland«, allein: Loben ist weitaus schwerer als kritisieren, und das, was ich kritisieren möchte, betrifft mich auch in meiner Profession als Architekt.

Zunächst freut man sich, wenn auch in der Spex überhaupt mal von zeitgenössischer Architektur die Rede ist, denn, soweit ist Gunnar Klack zuzustimmen, Architektur kommt in relevanten deutschen Medien entweder gar nicht oder meist nur unkritisch bebildert vor. Doch leider (...) fällt auch Gunnar Klack in seinem Text über Zaha Hadid allzu schnell in einen vertrauten Duktus der Kritik. Damit nimmt er dem Text seine Wirkung. Während ich mit der Beschreibung der Genese des Dekonstruktivismus und auch dem richtigen Hinweis, dass dieser nicht mit dem philosophischen Dekonstruktivismus zu verwechseln sei, locker mitgehen kann, (...) habe ich doch mit der zunehmend moralisierenden Tendenz des Artikels Probleme.

Architekten haben Auftraggeber, manchmal sind diese auch reich, und dann freut man sich, weil man endlich mal etwas mehr machen kann, als entweder den üblichen 08/15-Brei, der die deutschen Innenstädte verschandelt, oder die mit viel Fantasie und Selbstausbeutung verbundene Gratwanderung, billig Gebautes teuer aussehen zu lassen. Bei Gunnar Klack donnert hier die Klischeefalle zu, denn was, bitte schön, ist die »Verzahnung von Bauindustrie und Marktwirtschaft«, die hier womöglich des armen Architekten Seele frisst? Woraus besteht denn die »Bauindustrie«? Da gibt es zum einen Produkthersteller, die meist in Konkurrenz zu anderen Produktherstellern ihre Sachen produzieren und anbieten. Verbaut werden diese von Baufirmen, die in harter Konkurrenz zu anderen Baufirmen ihre Leistungen bei Ausschreibungen anbieten und die dabei oft an die Schmerzgrenze dessen gehen, was sie wirtschaftlich noch stemmen können. Die hohe Zahl von Firmenpleiten in Deutschland sprechen eine deutliche Sprache. Dazu kommen Architekten, Fachplaner, Dienstleister, und, und, und, und natürlich auch ein Auftraggeber, der alles bezahlen muss, und alle diese Beteiligten bemühen sich mehr oder weniger redlich, ein geplantes Projekt wirtschaftlich und ästhetisch zu realisieren. Dabei unterliegen sie, wie wir alle übrigens, also auch die Spex, den Bedingungen der Marktwirtschaft. Das alles festzustellen, ist zunächst mal nötig, bringt einen aber auch nicht groß weiter, weil es ja bekanntlich für alle gilt, also auch für das Büro von Zaha Hadid, die damit auch genötigt ist, zu marktwirtschaftlichen Bedingungen zu arbeiten.

Die zweite Enttäuschung kommt aber nun: Architekten führen mit ihren Bauherren in der Regel keine moralischen oder ethischen Eignungstests durch. Wie sollte das auch gehen? Natürlich möchte man wissen, ob ein Kunde solvent ist, man möchte schließlich bezahlt werden, und man möchte auch wissen, ob er ein Arschloch ist, denn kein Mensch möchte für die nächsten Jahre gezwungen sein, mit einem solchen zusammenarbeiten zu müssen. Aber dann wird die Luft schnell dünn. Woran kann man einen »guten« Dubaier von einem »bösen« Dubaier unterscheiden. Oder sind gar alle Dubaier »böse«, weil sie sich von einem Scheich und nicht von einer Bundeskanzlerin regieren lassen? Und wie steht es mit China? Das Land ist nach eigenem Verständnis eine kommunistische Diktatur. Ist es deshalb unmöglich, dort zu arbeiten? Ist es nicht auch unmöglich, dort nicht zu arbeiten, weil man nämlich damit die dort lebenden Menschen von der Möglichkeit einer globalen Debatte und Teilhabe ausschließt?

Man sieht, dass ist alles nicht einfach. Vor Klischees schützen bekanntlich nur Erkenntnisse. Diese muss man sich aber erarbeiten. Es wäre schön, wenn Gunnar Klack hier etwas mehr investieren würde, denn dann würde er peinliche Klischees vermeiden, wie Zaha Hadid vorzuwerfen, dass sie als Gestalterin es sich nicht nehmen lässt, auch mal ein Bett oder eine Tasse zu entwerfen. Wenn man nur ein bisschen in der Architekturgeschichte stöbert, wird man schnell Architekten finden, die gerne mal etwas anderes als Häuser entworfen haben, Le Corbusier z.B. (...). Der ›Raum‹ steckt vielleicht nicht im Alessi-Nussschälchen, wenn man denn den Raum nur als bloße physische Ausdehnung verstehen mag. Versteht man aber die Aufgabe von Architekten darin, ›Räume‹ (und auch Orte) sowohl zur körperlichen als auch geistigen Bewegung zu schaffen, dann kann die Sache schon ganz anders aussehen. Man sollte eine Architektin wie Zaha Hadid nicht unter ihren Maßstäben kritisieren.

Beste Grüße,
Cornelius Tauber *(per E-Mail)*

LESERBRIEFE BITTE PER E-MAIL AN:
leserbriefe@spex.de

ODER PER POST AN:
Spex - Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178
D - 10997 Berlin

SPEX LIVE

c/o pop

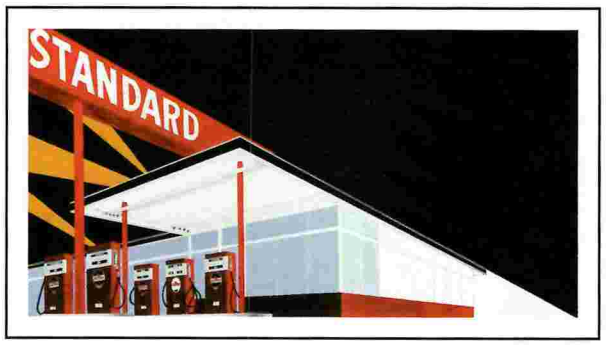
ROBYN
BONAPARTE
CARIBOU

GLORIA KÖLN 25.06.2010

WWW.SPEXLIVE.DE WWW.C-O-POP.DE

SPEX ABO

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE



ED RUSCHA

»FIFTY YEARS OF PAINTING«

DIE RUSCHA-AUSSTELLUNG IM HDK MÜNCHEN BIETET EINE UMFASSENDE ÜBERSICHT ÜBER RUSCHAS GEMÄLDE AUS FÜNF JAHRZEHNTEN UND RÜCKT KÜNSTLERISCHE KONSTANTEN IN DEN BLICK: SEINE AUFMERKSAMKEIT FÜR DAS WORT UND DAS WORT-BILD. DEUTLICH WIRD RUSCHAS ANALYTISCHE HALTUNG GEGENÜBER DER MALEREI – SCHLIESSLICH ZEIGT DIE AUSSTELLUNG, WIE RUSCHA AUCH ERFAHRUNGEN MIT ZEICHNUNG, FOTOGRAFIE UND FILM IMMER WIEDER IN SEINE MALEREI EINFLIESSEN LÄSST. DER KATALOG ZUR AUSSTELLUNG ENTHÄLT BEITRÄGE VON U.A. ELLROY, MCKENNA UND RUGOFF.

HAYWARD PUBLISHING, 192 SEITEN, HARDCOVER, ENGLISCH

WOLFGANG MÜLLER

»VALESKA GERT – ÄSTHETIK DER PRÄSENZEN«

AUS DEM MODERNEN TANZ UND THEATER KOMMEND, PERFORMT VALESKA GERT (1892-1978) IN DEN ZWANZIGER JAHREN DIE ›PAUSE‹, NIMMT MIT IHREN GERÄUSCHLIEDERN DIE NEUE IMPROVISATIONSMUSIK VORWEG UND LOTET GRENZEN VERSCHIEDENSTER MEDIEN AUS. MÜLLER ENTDECKT GERTS VERBINDUNGEN ZUR ZEITGENÖSSISCHEN KUNST. INKLUSIVE REPRINT VON VALESKAS GERTS »MEIN WEG« VON 1931.

MARTIN SCHMITZ VERLAG, 272 SEITEN, TASCHENBUCH

2 JAHRE SPEX
12 HEFTE / 55 EURO*

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 28 EURO**

*INLAND 55 EURO / AUSLAND 65 EURO INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO.HTML, ABO@JFMEDIA.DE, TEL.: 030 - 69 59 72 32 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr), Fax: 030-69 59 72 40

1 WOCHE VOR KIOSK FREI HAUS

PRÄMIENWAHL

JONATHAN CAOUETTE

»ALL TOMORROW'S PARTIES«

IN EINER FERIENANLAGE AN DER SÜDKÜSTE ENGLANDS FINDET SEIT ELF JAHREN DAS »ALL TOMORROW'S PARTIES«-MUSIKFESTIVAL STATT. DIE DIY-DOKU GIBT MIT EINER MATERIALSAMMLUNG AUS HANDYVIDEOS UND SUPER 8-FILMEN VON FANS BIS ZU PROFESSIONELLEN KONZERTAUFNAHMEN, ZUSAMMENGESTELLT VON JONATHAN CAOUETTE (»SHORTBUS«), EINBLICK IN DAS FESTIVAL. MIT NICK CAVE, IGGY POP, PATTI SMITH, THE GOSSIP, PORTISHEAD, SONIC YOUTH, U.V.A.M.

WARP FILMS / RAPID EYE, 83 MIN.+ EXTRAS, DVD

HARALD FRICKE

»TEXTE 1990-2007«

DER VORLIEGENDE BAND VERSAMMELT TEXTE VON HARALD FRICKE (1963-2007), DER SEINE LESERINNEN UND LESER NICHT NUR ALS KULTURREDAKTEUR DER TAZ ÜBER ZWEI JAHRZEHNTE MIT UNMITTELBAREN, »HINGEJAZZTEN« (BRIGITTE WERNEBURG) BEOBACHTUNGEN ZU KUNST, MUSIK, FILM, POP, MODE UND DEREN POLITIKEN VERSORGT HAT. HERAUSGEGEBEN UND MIT NACHWORTEN VERSEHEN VON BETTINA ALLAMODA, CORD RIECHELMANN SOWIE DEN SPEX-AUTOREN JENS BALZER, UND DETLEF KUHLBRODT.

MERVE, 160 SEITEN, TASCHENBUCH

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 28 EURO**

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 28 EURO**

** INLAND 28 EURO / AUSLAND 38 EURO INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO.HTML, ABO@JFMEDIA.DE, TEL.: 030 - 69 59 72 32 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr), Fax: 030-69 59 72 40

JEDER, DER SPEX ABONNIERT, KANN ALS ABOPRÄMIE – NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – ZWISCHEN DIESEN PRODUKTEN WÄHLEN / WEITERE PRÄMIEN AUF WWW.SPEX.DE/ABO.HTML

SOLLTE DIE GEWÜNSCHTE PRÄMIE NICHT MEHR VORRÄTIG SEIN, WIRD – AUCH NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – EINE ANDERE VERSCHICKT. EIN ANSPRUCH AUF EINE PRÄMIE BESTEHT NICHT

VOR 19 JAHREN

Clara Drechsler über den »Twin Peaks«-Kult

NACHSCHUB

Fortsetzung von Twin Peaks

Überdruß auszusetzen, oder in prunkvoller Aufmachung das Script der Folge abzudrucken, in der der Mörder entlarvt wird. Aus beiden wurde nichts. Daher nur eine wichtige Vorabinformation: „Twin Peaks" ist ungefähr so „schwierig" und „unverständlich" wie „Der Name der Rose", überhaupt nicht also. Wenn man sich um in der Tat ultrasinnlose Schönheit herumkämpft, unterhält einen „Twin Peaks" durch traumwandlerisch beknackte Echt-Soap-Opera-Dialoge, mehrfach hervorragend inszeniertes Einen-Raum-betreten, ja, Szenen der Peinlichkeit, die Benny Hill nicht von der Bettkante stoßen würde, und natürlich den zarten, enigmatischen, engagierten, scharfsichtigen, still-vornehmen, mit Begeisterungsfähigkeit für Eßbares, Naturschönheiten und alles Menschliche reich gesegneten, kurz zauberhaften Agent Cooper, dessen unaufdringlich vorgebrachte Schoten immer voll überzeugen. 20 Folgen lang kann man sich an Kyle MacLachlans Anblick weiden – das allein sollte genügen.

Die Amis, das Volk in der pausenlosen Sinnkrise, brachten es allerdings fertig, sich nationwide zu fragen, was ein Zwerg in einem Traum zu bedeuten hat, noch angestachelt [illegible] kommentar, er wisse nicht, warum Kinder [illegible] ben müsse, das Leben selbst ergebe schließlich keinen Sinn. Wasser dabei außer Acht ließ, daß das Leben keinen Sinn zu ergeben braucht, daß findet es in unnachahmlicher Weise statt. Es hat einen bestimmten Zweck (es so lange wie möglich zu erhalten) und macht im weiteren Verlauf jede Menge Sinn am Rande. Von Kunst, die schließlich ein bewußt komplizierter Vorgang ist, kann man allerdings erwarten, daß sie Sinn ergibt, und so ist es eigentlich immer, seit man es von ihr erwartet. Aufklärung, auch schon lange her, typisch, annahmsweise mal volkstümlich, hat natürlich sagen wollen: „Was der Bauer nicht kennt, das frißt er nicht", und sich durch Megaerfolg kokett Lügen gestraft. „Kunst", die keinen Sinn macht, gehört bei „Twin Peaks" immer da am besten, wo sie das Leben besser kopiert. Nur Filmkritiker, die öffentlich lange vergessen haben, daß Träume im wirklichen Leben ganz anders gehen als normalerweise in Filmen, können sich wundern. Jeder Mensch, der schonmal selbst geschlafen hat, weiß aus Erfahrung, daß vermeintlich im Traum gefundene Lösungen sich wenige Minuten nach dem Aufwachen meist in ein betrüblich unhilfreiches „Ihr Lieblingskaugummi wird wieder hergestellt" verwandelt haben. Zwerge hingegen nichts bedeuten, außer daß David Lynch eine Vorliebe für skurrile

Unglaublich schönes, ultrasinnlos berückendes Bild: „Wer hat das getan?"

Clara Drechsler

Zwei Herangehensweisen [an »Twin Peaks«] schwebten mir vor: entweder sich alle, aber auch alle Folgen an einem einzigen Tag auf Vorabvideos anzusehen und sich so selbst jeden Nervenkitzels zu berauben, ja, im Gegenteil, sich stinkendem Überdruß auszusetzen, oder in prunkvoller Aufmachung das Script der Folge abzudrucken, in der der Mörder entlarvt wird. Aus beiden wurde nichts. Daher nur eine wichtige Vorabinformation: »Twin Peaks« ist ungefähr so »schwierig« und »unverständlich« wie »Der Name der Rose«, überhaupt nicht also. Wenn man sich um in der Tat ultrasinnlose Schönheit herumkämpft, unterhält einen »Twin Peaks« durch traumwandlerisch beknackte Echt-Soap-Opera-Dialoge, mehrfach hervorragend inszeniertes Einen-Raum-betreten, ja, Szenen der Peinlichkeit, die Benny Hill nicht von der Bettkante stoßen würde, und natürlich den zarten, enigmatischen, engagierten, scharfsichtigen, still-vornehmen, mit Begeisterungsfähigkeit für Essbares, Naturschönheiten und alles Menschliche reich gesegneten, kurz zauberhaften Agent Cooper, dessen unaufdringlich vorgebrachte Schoten immer voll überzeugen. 20 Folgen kann man sich an Kyle MacLachlans Anblick weiden – das allein sollte genügen.

Spex 09/1991 unter www.spex.de/ausgaben/spex130

Die nächste Spex: ab dem 18. Juni am Kiosk

Warp Records

Autechre - Overtsteps (Out Now)

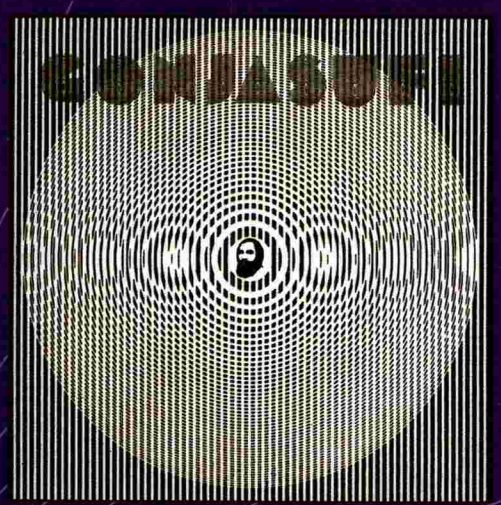
"Booth und Brown schlendern noch selbstsicherer durch ihren Klanggarten und leisten sich dabei eine losgelöste Verspieltheit, die dann doch fast überraschend kommt." (Album des Monats De:Bug 04/10)

"Es wird Klangforschung der aufregendsten Art betrieben, intellektuell und dennoch zugänglich. Somit das überraschendste und spannendste Autechre-Album seit, ja, annähernd Jahrzehnten." (Groove 03-04/2010)

Nice Nice - Extra Wow (Out Now)

"Diese beiden Jungs aus Portland machen sprachlos. Sicher eine der coolsten Aktualitäten." (Westzeit 04/10)

"Das neue Warp-Signing entfaltet auf 13 Tracks ein musikalisches Kaleidoskop sondergleichen und schafft zudem das oft unterschätzte Kunststück, einen unverkennbaren Sound zu generieren. Extra Wow!" (Intro 04/10)



Gonjasufi - A Sufi & A Killer (Out Now)

"Die Black Music des neuen Jahrzents." (Visions 04/10)

"Einer der großen Extremisten unserer Zeit." (Spex 03-04/10)

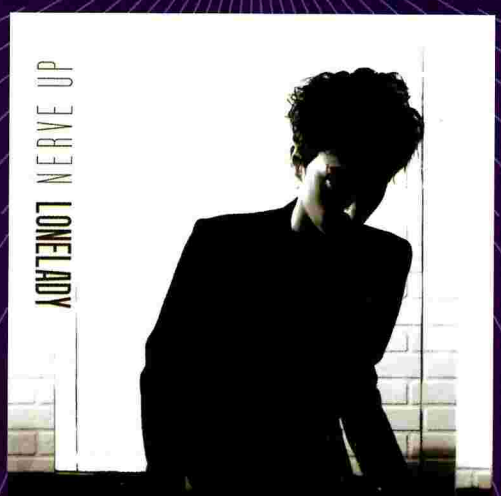
"Eine Musik, die man noch nie gehört hat." (Groove 03-04/10)

"Gonjasufi klingt wie die Wiedergeburt des Blues aus dem Geiste von räudigem Straßen-Rap." (Intro 04/10)

Jamie Lidell - Compass (07.05)

Jamie Lidell perfektioniert seine Erfahrungen in Soul, Funk, Electro, Pop und Weirdness in seinem vollendetsten aller Alben - dem Prince-Album des Jahres 2010! Feat. Beck, Feist, Gonzales, Chris Taylor (Grizzly Bear)!

Live:
07.05 Koln - Bürgerhaus Stollwerck
08.05 Hamburg - Knust
09.05 Berlin - Festsaal Kreuzberg

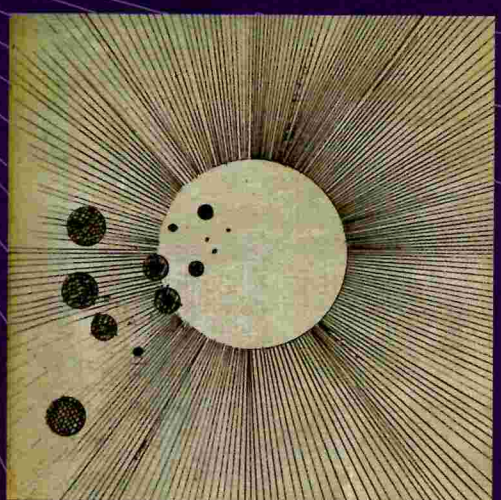


LoneLady - Nerve Up (Out Now)

"Von enervierender Dringlichkeit." (Spiegel Online)

"Atemberaubend!" (Vogue 04/10)

"Lonelady kombiniert auf ihrem Debüt melancholisch-kratzige Rocksongs so gelungen mit klug dosierter Elektronik, daß ab sofort medialer Rummel garantiert ist." (Maxi 04/10)



Flying Lotus - Cosmogramma (30.04)

Ein bassiger Space-Trip zu schwindelerregenden neuen kreativen Höhen - feat. Ravi Coltrane, Thom Yorke, Laura Darlington & Thundercat.

Für DJ-Matriarchin Mary-Anne Hobbs der "Hendrix seiner Generation"!

Warp.net **Bleep.com** ROUGH TRADE

REPLAY
shop.replay.it